

Eduardo Tessari Coutinho (org.)



Cepeca

**Uma Oficina de
PesquisAtrizes e
PesquisAtores v.3**

ISBN 978-65-88640-40-1
DOI:10.11606/9786588640401

São Paulo
ECA -USP
2021

Organização: Eduardo Tessari Coutinho

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Diagramação do texto "Um ensaio a dois corações: o corpo do artista popular entre silêncios, palhaçadas e sonhos": Renata Vendramin

Capa: Maria Eduarda Borges

Revisão: Daniela Caielli

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

C399 CEPECA [recurso eletrônico] : uma oficina de PesquisAtrizes e PesquisAtores v. 3 / organização Eduardo Tessari Coutinho. -- São Paulo : ECA-USP, 2021. PDF (189 p.) : il. color. -- (PPGAC ECA USP 40 anos ; 1).

ISBN 978-65-88640-40-1
DOI:10.11606/9786588640401

1. Teatro - Representação. 2. Teatro - Pesquisa. 3. Corpo. 4. Arte - Estudo e ensino. I. Coutinho, Eduardo Tessari. II. Série.

CDD 23. ed. – 792.028

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *CEPECA: Uma Oficina de PesquisAtrizes e PesquisAtores v.3*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Eduardo Tessari Coutinho que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020



RODA DE CONVERSA
SOBRE PESQUISA
PRÁTICA DO ATOR

Por
Eduardo Coutinho
Renato Ferracini
Marília Velardi

Um dos pontos da democratização do acesso à Universidade nos últimos anos foi o aumento da possibilidade de linguagens populares poderem organizar os seus conhecimentos adquiridos na práxis em Programas de Pós-Graduação. Isto é, usarem o conhecimento adquirido na práxis como material de pesquisa de seus Mestrados e Doutorados. Ainda é em pequeno número relativamente, mas o fato importante é dessas experiências serem reconhecidas pela academia como conhecimentos de maneira mais ampla.

Coutinho

Sempre existiram orientadores que se propuseram a orientar pesquisas de áreas com pouca ou nenhuma pesquisa, como as linguagens populares. Foi o meu caso. O meu orientador, Prof. Dr. Clóvis Garcia, Professor Emérito da USP, que era advogado, cenógrafo, folclorista e crítico de teatro infantil, orientou o mestrado e o doutorado em mímica, de alguém que tinha graduação em engenharia. Portanto, a pesquisa era sobre a minha práxis profissional nesta linguagem que já exercia há mais de uma década. A minha primeira cena de mímica foi criada muito antes da profissionalização, aos 12 anos.

A pesquisa de mestrado foi uma organização do que eu entendia por mímica no diálogo com outros artistas mimos e na busca de citações sobre mímica em livros de história do teatro, talvez mais precisamente, da história da literatura dramática. O doutorado foi sobre procedimentos desenvolvidos por mim, a partir da mímica e da experiência de rua, para dirigir atores do Núcleo ESTEP¹. A tese traz como anexo o espetáculo “Fala Ou Não Fala?”, em que atuo, e outro espetáculo chamado “O Pedestre”, que é o conteúdo do IV Capítulo (no qual também são descritas algumas cenas por tiras de desenho e escrita), o qual dirijo. Na década de 1990 do século

¹ Núcleo de Estética Teatral Popular – Grupo de teatro criado por Carlos Alberto Soffredini, no qual se desenvolvia uma pesquisa artística sobre a linguagem do teatro popular.

passado os espetáculos faziam parte integrante do resultado da tese, e não um anexo, foi uma inovação.

E hoje, imbuído deste espírito inovador de meu orientador, estou priorizando orientar artistas e professores com experiências consistentes, profundas, em áreas que são ou dialogam com as linguagens populares.

A primeira percepção com que me deparei ao iniciar como orientador foi a que trazia no fundo uma visão distorcida do orientador tradicional. Quer dizer, que eu deveria saber tudo sobre a área. E que meus orientandos iriam estudar este universo. Por exemplo: se eu quero estudar na psicologia o mestre Carl Gustav Jung, procuraria o professor especialista em Jung. Ou na filosofia, buscaria a pessoa que às vezes é considerada a referência no estudo daquele mestre, que traduziu os livros, que estudou na Europa com o mestre ou um discípulo dele etc. No teatro também temos estes tipos de orientadores, que são muito importantes, pois são brasileiros que, pela sua experiência prática, já “traduzem” ou aproximam esses mestres da nossa cultura de alguma forma.

Eu comecei orientando depois de frequentar por alguns anos o grupo de pesquisa CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Prática do Ator, a convite do Professor Titular Armando Sérgio da Silva, criador deste grupo. Ele criou um grupo de pesquisa com a ideia de espaço de troca, de partilha de pesquisas, que tinha que ser com prática e sobre o ator. Também se diferenciando dos grupos tradicionais de pesquisa que são “guiados” pela pesquisa pessoal da(s) orientação(ões) dos(as) docentes líderes.

Com o tempo fui entendendo o meu lugar como orientador. Com a mesma metodologia que uso na minha pesquisa, a reflexão sobre a prática me fez definir. Hoje, como orientador, priorizo pesquisas práticas relacionadas às linguagens populares, como o mimo, o palhaço/clown, o contador de história, e trabalhos que têm o jogo, a imaginação, o improviso e a linguagem no corpo como base. Existe sempre uma parte prática na pesquisa. Para algumas pessoas a pesquisa parte da experiência artística, na qual o artista reconhece e organiza pedagogicamente a sua prática. Para outras, o professor parte de sua experiência em sala de aula, para

potencializar o artístico. Portanto, a pesquisa sempre é artística e pedagógica.

Dadas estas referências de quem sou como orientador, e por quem fui orientado e influenciado, passo a colocar a minha questão: como deve ser a minha postura ao orientar, dentro da academia, pessoas que têm uma prática consistente, profunda, que têm reflexão mas como artistas e/ou professores? Isto é, como desenvolver nesses profissionais o olhar de pesquisador acadêmico. Como orientar temas pouco estudados da prática artística, ou mesmo novas abordagens práticas de temas já estudados, dentro das regras da academia? Isto também irá envolver a pergunta de qual academia estamos falando.

Alguns quesitos estão presentes na minha escolha de orientandos e de pessoas que estimulo a entrar na pesquisa acadêmica. Entre elas, a sua experiência e maturidade na relação com o tema da pesquisa, seu envolvimento e interesse no estudo já feito antes de prestar, sua paixão e autonomia. Deixo aqui claro que, após entrar na pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado), haverá sempre um ajuste no projeto feito na orientação e no processo de pesquisa. No doutorado, que tenho menos experiência, a maturidade acadêmica também entra como requisito, isto é, um aprofundamento no recorte do tema, no olhar crítico, na ampliação das referências teórico-práticas e ainda mais autonomia.

As orientações dos meus alunos acontecem nas apresentações no grupo de pesquisa CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator² (explico melhor à frente) e também em encontros individuais. As pessoas que me procuram para fazer pós-graduação, e aquelas que eu estimulo a serem pesquisadoras, convido a participarem do meu grupo de pesquisa. Com isso podem refletir se querem participar do meio acadêmico. Algumas pessoas não ficam, outras ficam e não querem entrar formalmente (seja no mestrado quanto, quem já é mestre, no doutorado). E algumas poucas pessoas prestam a prova de seleção no PPGAC – Programa

² Existe um projeto de alteração do nome: as palavras “do Ator” serem substituídas por “em Atuação”.

de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP ou no programa de pós-graduação em outra Instituição.

Vou falar apenas sobre os meus alunos de mestrado. Na primeira orientação individual, numa longa conversa, peço para que a pessoa me explique a pesquisa. O importante é a minha escuta da narrativa, tentando localizar o que mobilizou o aluno a propor aquela pesquisa. Muitas vezes na oralidade fica mais evidente o projeto do que no escrito. Faço perguntas para problematizar o conteúdo para ajudá-lo a aprofundar a compreensão de sua proposta. Com isso, começo junto com o(a) orientando(a) o processo de recorte e, conseqüentemente, da própria pesquisa. Portanto, a partir da minha visão e experiência, direciono o caminho que foi escolhido pelo(a) próprio(a) aluno(a). Este é o projeto inicial dele.

Nas orientações seguintes, a partir da experiência do fazer a pesquisa, continuamos o processo de definir o recorte da pesquisa. A partir do momento que iniciamos a discussão sobre a qualificação entra também o tema da forma de como será apresentado o material final da pesquisa, que deve conter uma prática (nem sempre na qualificação). Algumas questões me norteiam: Como fazer para que a prática seja a própria pesquisa, objeto e resultado, e não um mero exemplo? Como desenvolver na parte escrita uma poética que dialogue com a poética da prática teatral? Cada caso é um caso, porque também envolve as possibilidades físicas, emocionais e de maturidade na academia do(a) aluno(a), num processo tão rápido e intenso.

Aqui entra também o trabalho de romper com uma visão pré-concebida das pessoas do que é a academia. A academia tem como característica criar conhecimento e disponibilizá-lo para a sociedade. Moreno chama isso de Conserva Cultural. Moreno diz que as Conversas Culturais “podem operar, num dado momento, como uma força organizadora; em outro, como um obstáculo” (1992, p.53). Os alunos muitas vezes criam seus próprios obstáculos pelo pré-conceito que trazem. Rosane Rodrigues explica que

São pequenos pacotes de ações (omissões aqui também são consideradas ações) bem sucedidas, que funcionaram no passado e que passariam a constituir verdadeiras partituras e roteiros a serem repetidos: a conserva cultural. (2013, p. 37).

Portanto, a Conserva Cultural seria o produto acabado a obra pronta já sem vida. Um livro “só criaria vida se o leitor efetivamente a partir de sua inspiração produzisse novas ideias, ações e recortes criativos do que leu...” (Rodrigues, 2013, p. 38)

Fazer os(as) orientandos(as) terem esta atitude é um dos meus objetivos, tanto nos seus estudos quanto no formato de seu produto final, tendo como objetivo instigar as pessoas que irão ler/ver o seu mestrado/doutorado a produzir novas ideias, ações e recortes criativos.

Para potencializar esse ideário, o processo de pesquisa deve ser construído no coletivo. Entra então o grupo de pesquisa, sua estrutura e suas regras.

O grupo de pesquisa CEPECA se encontra todas as semanas do período letivo às quintas-feiras, das 10:00 às 13:00 horas. A cada encontro os(as) pesquisadores(as) agendam para expor suas pesquisas, podendo escolher o tempo que necessitam para a apresentação. Normalmente são dois pesquisadores por encontro. Depois de expor na primeira vez o seu projeto de pesquisa, nos encontros seguintes a proposta é levar os “problemas” da pesquisa, isto é, dúvidas, escolhas, sensação de estar perdida, insegurança no caminho escolhido etc. É um aprendizado de escuta. Todas as pessoas, independente da titulação, falam, questionam, propõem caminhos, indicam leituras, vídeos etc. Quem expôs não deve responder a cada um, com exceção da pergunta que pede um esclarecimento (que já contém o dado de a exposição não foi clara). Sou o último a me colocar.

Após essa experiência, os meus orientandos têm um encontro individual comigo (por vezes o integrante do grupo não é orientado por mim) para discutir e resolver questões suscitadas, utilizando o que fez sentido para o pesquisador das colocações do grupo. Portanto, o(a) pesquisador(a) desenvolve o exercício de reflexão sobre a crítica. E, para quem faz a crítica, desenvolve o sentido construtivo de suas colocações a partir também de uma escuta e a busca de um olhar crítico para o

crescimento do outro, que potencialize o outro a criar, nunca trazendo para lado pessoal. Para tanto, é preciso se construir um ambiente de confiança e de generosidade, para que todos deem o melhor de si.

É quando entra a liderança do grupo na busca deste ambiente propício à criação. Para tal, procuro criar um contexto que estimule a autonomia dos(as) pesquisadores(as), mas sem que eu perca a autoridade. Lendo Richard Sennett, quando fala sobre o mestre das oficinas medievais, fiz uma relação com o grupo de pesquisa. Ele define de maneira interessante autoridade: “No sentido genérico, a autoridade escora-se num fato simples: o mestre estabelece as condições do trabalho que é feito pelos outros sob sua direção.” (2009, p.84) E sobre autonomia: “autonomia como um impulso vindo de dentro que nos compele a trabalhar de uma forma expressiva, por nós mesmos.” (2009, p.79) Ele defende ainda hoje a existência das oficinas:

Por isto é que não devemos abrir mão da oficina como espaço social. No passado como no presente, as oficinas estabelecem um movimento de coesão entre as pessoas através dos rituais do trabalho, seja um cafezinho, seja [...] no aconselhamento informal no local de trabalho, através da troca direta de informações. (2009, p.88)

A possibilidade de contato entre as pessoas e a troca direta de informações, isto é o grupo de pesquisa!

Outro conceito interessante, desenvolvido por Moreno, é da espontaneidade, que ele coloca como um processo vinculado à criatividade: “A criatividade sem a espontaneidade torna-se desvitalizada.” (1992, p.52) Já a espontaneidade sem a criatividade ele chama de “um idiota espontâneo”. O contexto do grupo precisa ser propício para a espontaneidade, pois ela “opera no presente, isto é, aqui e agora; ela impulsiona o indivíduo na direção de uma resposta adequada a uma nova situação, ou a uma nova resposta a uma velha situação.” (1992, p.54)

Portanto a autonomia de Sennett somada à espontaneidade de Moreno criam as condições do(a) estudante/pesquisador(a) fazer o bom uso da conserva cultural da academia, introduzindo novas temáticas e produzindo novas abordagens de temas conhecidos, com ações e recortes criativos de pesquisa. No caso das minhas orientações, de pesquisas práticas relacionadas prioritariamente às linguagens populares do teatro.

REFERÊNCIAS

- Moreno, J.L. Quem sobreviverá? Fundamentos da sociometria, psicoterapia de grupo e sociodrama. Edição do estudante. São Paulo: Daimon, 2008.
- Rodrigues, R. Teatro de Reprise: improvisando com e para grupos. São Paulo: Ágora, 2016.
- _____. Tese (doutorado) Teatro de Reprise: Conceituação e Sistematização de uma Prática Brasileira de Sociopsicodrama. PPGAC – Programa de Pós-Graduação da ECA-USP, 2013.
- Sennett, R. O artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Renato

Somos pequenos! O campo da arte na universidade, se comparado a outros campos de conhecimento como as ciências humanas e as ciências ditas duras, é pequeno. Mais que pequeno, um feto eu diria. Se na condição de feto, inseridos na estrutura universitária, temos o risco iminente de aborto a qualquer momento, temos também a vantagem de sermos células tronco e crescermos a partir de outros caminhos. A arte produz conhecimento, isso é fato. Mas que tipo de conhecimento? O conhecimento da arte não é um conhecimento científico. Não pode se reduzir a uma estrutura metodológica regrada pelo método científico, mas também não podemos cair na armadilha equivocada que nos diz, em forma de lugar comum: as ciências humanas pensam, a arte cria. A criação não é um atributo específico e único da arte assim como o pensamento crítico não é atributo específico e único das ciências humanas e a produção universal científica não é um atributo singular das ditas ciências duras. Talvez a arte na universidade tenha essa tarefa: mostrar que o conhecimento é amplo; que a criação é algo inerente das ações humanas. Tenho escrito sobre essas questões em publicações passadas e gostaria de retomar esse pensamento aqui.

Numa torção do senso comum estabelecido poderíamos dizer que a arte pensa e a ciência cria. É essa a base argumentativa em que Deleuze e Guattari nos provocam no livro *O QUE É FILOSOFIA?* (1992). Esse livro dilui as hierarquias históricas e as capturas ligadas ao senso-comum que diz: a ciência pensa e a arte é o lugar da criação. A obra relaciona pensamento e criação numa fórmula profundamente simples, básica e de fácil entendimento matemático: pensamento = criação, ou ainda, PENSAR = CRIAR. Segundo os autores, a ciência cria funções, a filosofia cria conceitos, a arte cria sensações. Todas elas criam, todas elas pensam, sem qualquer hierarquia entre si. Mas por que essa obra nos auxilia a pensar a pesquisa artística na universidade? Por uma questão óbvia: já que a arte gera pensamento por sensações num território de singularidade única, esse

plano não necessita de nenhuma corroboração para sua existência e/ou potência própria. Afirmamos, portanto, uma autonomia ontológica do fazer artístico como terreno único e potente de um pensamento/criação. Um pensar/criar que não necessita, jamais, de um aval científico ou conceitual para sua plena realização. A arte não necessita de nenhum “pensamento sobre”, pois ela é pensamento em si. Uma possível aliança entre a pesquisa conceitual e a pesquisa-acontecimento estético não deveria ser da ordem do PENSAR SOBRE (realizarei um pensamento sobre essa cena) mas deve estar no plano do PENSAR COM (realizarei um pensamento com essa cena). A ideia do PENSAR SOBRE pode nos levar à imagem equivocada do pensamento conceitual escrito ser o aval do acontecimento presencial estético ou, pior, sua suposta tradução conceitual. Esse PENSAR SOBRE pode operar no nível da relação hierárquica dessas relações, já que o acontecimento presencial estético - no ato do pensar sobre - não geraria um pensamento, mas apenas um falar sobre um certo estado de coisas.

Estamos capturados aqui em uma área compartimentalizada na qual o conceito produz pensamento e a arte produz criação, não estamos mais na fórmula Pensar = Criar. Ao negar esse achatamento e hierarquização o PENSAR COM aparece como ação que mantém a autonomia criativa tanto do acontecimento presencial estético como de sua conceituação. O PENSAR COM opera uma aliança entre os termos sem cair numa suposta hierarquia entre eles. Ao PENSAR COM, afirma-se o caráter criativo de ambos os planos e também garante o modo de pensamento autônomo que cada superfície possui. O “pensar com” gera acontecimento. Ambos são criativos, ambos são pensamentos! Essa aliança calcada no COM borra as fronteiras entre uma e outra forma de expressão (conceitual e estética) e ao mesmo tempo mantém seus contornos em tensão. É justamente no conflito destas autonomias criativas que coexiste por um lado a possibilidade de reflexão e por outro a impossibilidade de tradução direta entre os termos. O PENSAR COM se territorializa nas bordas desse conflito, nas frestas de impossibilidade, nos não-lugares de coincidência. Obriga a uma ação criativa e não a uma operação de simples tradução. Coexistência absolutamente potente – e verticalmente difícil!

Mas essa tensão gerada pela aliança pesquisa artística x pesquisa conceitual territorializado na academia gera que tipo de pensamento? Qual é o terreno específico de pensamento da arte presencial e seu lócus singular de pesquisa? Se o pensamento é criação, o pensar tem como desejo gerar outras potências e desvios nos lugares-comuns e nas doxas de ação e pensamento. Toda criação é uma guerra contra o senso-comum que captura o conceito, a sensação e o próprio ato de criar em normatizações e estruturas pré-estabelecidas. A criação, assim como o pensamento, deveria criar fissuras de respiro nos planos em que a vida, em sua plena potência, estaria capturada. A arte deveria, também, gerar outros modos de sensação; outras maneiras de sensibilidade e outras formas de partilha desse sensível (Rancière) num terreno de coletividade. Se assim for, a arte deveria gerar outras formas de “comum” por meio da sensação.

É nesse campo que os problemas da área de artes presenciais são os mesmos das outras áreas. Pensar que o artista e esse campo específico das artes já solucionou o problema da composição e já aboliu os protocolos expressivos alçando seu fazer numa suposta liberdade criativa é uma visão absolutamente romântica da arte. Posso dizer que as artes presenciais são, como todas as outras áreas, um campo no qual os protocolos, enquanto modos de operação de processos criativos, se colocam de uma forma muito contundente, mesmo que sejam protocolos temporários. Digo ainda que esses protocolos mediam a maioria dos modos de produção cênica na atualidade, ou seja, existe um modo de criação cênica em que são determinadas as funções dos atores, diretores, espaço, texto, luz, som, dramaturgia cênica e até mesmo modos organizados de recepção, de “fazer sentir” e até mesmo um modo protocolar de “fazer pensar”. Existe uma construção mediada, transversalizada e hierarquizada pelos protocolos. É uma composição? Sim, é uma composição. Tem efeito de presença? Sim, tem efeito de presença. Mas é um efeito de presença e uma composição reconhecida, normatizada, organizada, capturada e que busca afirmar o mesmo. Vale afirmar que a questão não é negar os protocolos pois são corpos necessários na composição. Impossível realizar um concerto de Rachmaninoff com apenas duas aulas de piano

mesmo que tenhamos nascido para sermos pianistas. Se não praticarmos o processo de reconstrução para que as mãos e o corpo com um todo se componham com o piano, não tocaremos Rachmaninoff. Os protocolos, enquanto técnicas, são absolutamente necessários. O problema é: como colocar esses protocolos em composição inventiva? Essa é a pergunta para as artes e para todas aquelas profissões que necessitam de protocolos e de procedimentos – mas não acredito que haja algum ofício que deles abra mão de forma definitiva.

Seria um grave erro buscar uma resposta definitiva para essa questão, pois essa postura nos levaria a uma espécie de meta-protocolo. Esse assunto, antes de nos levar a possíveis respostas, nos insere diretamente num campo ético-político (ou ainda ético-micro-político) inventivo de outros modos possíveis de composição. Investigar esses outros modos composicionais posiciona nosso foco de atenção nos elementos processuais. Talvez sejam os próprios processos composicionais que nos darão pistas sobre seus outros modos de operação. Em outras palavras: é o próprio processo de criar um evento cênico que engendra o corpo-espetáculo. Para deixar ainda mais complexo: a obra final é ela mesmo um processo.

Um exemplo do que estou chamando de processo ou de composição em ato fora do contexto das artes presenciais e da saúde coletiva para nos proporcionar o tão sonhado, e impossível, distanciamento do objeto: compramos um livro sobre como surfar. O lemos do início ao fim. Além do livro, ainda temos um conhecimento muito profundo do atrito da prancha com a água e do corpo com o vento. Após muitos cálculos exatos, sabemos os tamanhos das ondas e a velocidade do vento naquele momento e realizamos um estudo minucioso sobre o equilíbrio dos corpos. Munido de todas essas informações, pegamos nossa prancha e surfamos? Não! Por quê? Porque existe uma espécie de “conhecimento” presencial do processo da ação de surfar que se dá na composição em ato entre a prancha, a onda, o vento, o corpo, o equilíbrio, o atrito e todo o treinamento técnico, erros e acertos anteriores da busca desse surfar. Existe a invenção em ato de um corpo-prancha-vento-onda-técnica-do-surf que nos faz surfar e que se dá

na composição entre as materialidades de suas partes, tão complexas quanto a própria composição: antes da invenção do corpo-ato-de-surfar precisamos ter treinado, construído esse outro corpo enquanto técnica (ou protocolo) do surfar; precisaríamos da prancha, da onda e do vento porque sem esses elementos não surfamos. Esses artefatos estão dispersos, e portanto, precisamos construir e compor um só corpo com todos eles. Composição é o ato ontogenético da ação; uma ontogênese da ação em ato. É nesse sentido que a composição é um processo; um processo que podemos chamar de conhecimento e que emerge da ação de experimentação.

Quando falamos de inventividade não nos referimos ao novo – “a busca do novo é muito velha” como diria meu amigo Fernando Villar, professor de artes cênicas da UnB - mas na disposição de inventar outros modos de composição. Inventar, nesse caso, seria uma capacidade composicional cuja postura ético-política propõe ampliação de potência de todas as partes envolvidas: alegria diria Espinosa. O ato de invenção não se vincula à busca do novo, mas está relacionado a como compor e compor, em artes, se relaciona diretamente a experiência em ato de compor.

O grande problema que se coloca é justamente que esse plano composicional não passa por uma síntese racional seja ela conceitual ou científica. Esse plano somente se efetua nele mesmo, ou seja, o pensamento do plano de experienciamento composicional somente se dá na sua própria ontogênese. A pesquisa em arte presencial, portanto, somente é possível no mergulho desse/nesse plano de experiência em compor. O conceito de experiência não está, de forma alguma, atrelado nem a uma experiência como acúmulo de conhecimento (experiência em um determinado assunto) nem como um dispositivo de prova ou comprovação (experiência científica). Para pensar experiência composicional nesse território devemos assentá-la no deslocamento do conceito de sujeito individual. Tomando como base o pensamento de Espinosa, o homem-sujeito deveria ser pensado não no plano de uma autonomia plena com suas vontades e intenções racionais, mas como um grau de potência de afetar e ser afetado com seu corpo não cindido entre corpo-espírito ou corpo-mente. O que eu sou, a definição de homem ou sujeito não passaria mais pelo cristalizador

verbo de definição “é” (eu sou), mas pela relação dinâmica da capacidade que temos de afetar e sermos afetados enquanto corpos, ou seja, o “é” deveria ser substituído pela capacidade de relação e composição com as forças de fora e de dentro que nos atravessam. Uma pergunta típica de Espinosa que baliza a pesquisa artística universitária: o que pode nosso corpo enquanto potência de afetar e ser afetado? Como nosso corpo compõe com esse plano dinâmico de forças?

A resposta a essas perguntas não passa pela racionalização e/ou categorização das relações dessas forças (quais são boas ou más no aspecto moral), mas pela experiência de composição com elas. Portanto, estar inserido num plano de experiência composicional é estar aberto, poroso e receptivo para os afetos que essa dinâmica contém e ao mesmo tempo compor ativamente com esse plano de forças buscando, de forma ética, realizar ampliação de potência de ação no mundo com as outras forças e outros corpos e, assim, compor outros modos de existência mais ativos e potentes - mais alegres diria Espinosa. Um plano de experiências não passa somente pelo sujeito que experimenta, mas o sujeito – pensado aqui enquanto dinâmica de subjetivação – busca composições com essa cartografia de forças na qual ele é tão somente uma linha que compõe esse território cartográfico, mas que pode gerar diferenças qualitativas, criações e recriações nessa composição. Dessa forma, não é o sujeito que cria a experiência, mas o sujeito é lançado em diferenciação contínua pelo plano da experiência. Paradoxalmente o plano de experiência pré-existe ao sujeito, mas o sujeito sempre o cria e o recria em sua capacidade de composição de afetos e ao recriá-lo se compõe em outro-sujeito, um sempre devir-outro continuando a ser o que se é.

Assim, a pesquisa em arte presencial deveria estar fincada numa práxis da experiência enquanto plano autônomo de pensamento. Dessa forma, abre novas perspectivas e deslocamentos ontológicos, epistemológicos, metodológicos que somente a afirmação de sua autonomia e liberdade em relação ao conceito e a ciência podem proporcionar. A pesquisa em arte amplia em muito o pensamento científico e conceitual, pois trabalha no paradoxo constante de uma invisibilidade visível, de uma

concretude do virtual, de um plano de experiência para além ou aquém do sujeito que experiência. Isso não significa em absoluto um fechamento endógeno da arte, muito pelo contrário. A partir do momento que sua autonomia de pensamento se assenta, o conceito e mesmo as ciências poderiam gerar alianças com a arte de uma maneira absolutamente potente. Não mais o conceito ou a ciência como corroboradores da arte presencial, mas essas criações/pensamentos em um jogo constante com a arte para gerar nessas fricções e tensões outros modos de sensação, de inteligibilidade, de racionalidade, enfim, outros modos de existir.

É dessa forma que a arte na universidade não somente deve assumir sua autonomia de um pensamento específicos, mas também pode, em muito, colaborar com outras formas de conhecimento, ampliando seu escopo, possibilitando outras potências, outros modos de construir a vida. E vice-versa.

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. O que é Filosofia?. São Paulo: Editora 34, 1992.

ESPINOSA, Bento de. Ética. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

RANCIÈRE, Jaques A partilha do sensível: estética e política. Trad.

Monica da Costa Neto. EXO experimental (2ª Ed.), 2009.

Marília

Eu tenho visto pipocar em discussões sobre a pesquisa acadêmica nas Artes da Cena no Brasil um conjunto de nomes próprios para novos métodos que poderiam dar conta das pesquisas que culminam em dissertações e teses. E não é de espantar que grande parte dessas discussões traga aquilo que tem sido feito na Europa. E eu não tenho nada contra a tradição europeia ou as propostas europeias para as suas Universidades, menos ainda contra as pessoas nascidas na Europa. Mas eu não tenho dúvidas de que entender os contextos nos quais aqueles métodos foram pensados, criados, propostos e efetivados é tarefa primeira, que precede a adoção dos procedimentos por eles propostos. Há, seguramente, razões políticas e institucionais que determinam a criação de formas, estruturas e protocolos; há mais coisas envolvidas do que apenas o desejo de criar um método universalizante, como o que tem sido forjado há séculos pela Ciência.

Um exemplo é a discussão apresentada pelo professor Robin Nelson que foi professor, pesquisador e diretor da área de pesquisa da *University of London Royal Central School of Speech and Drama*. É especialmente a obra de 2013, *Practice as Research in the Arts (PAR)*, que muitas pessoas têm usado considerando-o “O” método de pesquisa em Artes. Uma das preocupações que levou à criação do método se originou na necessidade de defesa de uma estrutura que compusesse alicerces capazes de justificar a manutenção das disciplinas artísticas nas Universidades europeias, o que também foi motivado pelo processo de Bolonha, um processo de cooperação e reforma no campo do ensino superior cujo objetivo foi estabelecer e consolidar uma estrutura para o ensino superior europeu organizada por sistemas comparáveis e compatíveis na educação superior dos países signatários do acordo (cerca de 48 países). A ideia declarada de tal processo visava facilitar a mobilidade, aumentar a empregabilidade, permitir o acesso e progressão equitativa de estudantes, fortalecendo a

atratividade e a competitividade em todo o mundo. Assinado em 1999, o processo foi consolidado a partir da segunda década dos anos 2000.

A pesquisa acadêmica em Artes pareceu um importante elemento capaz de permitir a criação de um corpus comum entre as diversas universidades dos países signatários do acordo. Para tanto foi necessário distinguir a pesquisa artística que é vital no trabalho de toda pessoa artista em seu ofício daquela pesquisa realizada pela artista na Universidade. Assim, a fundamentação de métodos de pesquisa em Artes na Universidade parecia uma urgência. Essa realidade foi forjada pela necessidade particular daquele tempo, daquele lugar e é importante sabermos disso antes de adotarmos o Método apenas como um “modo-de-fazer”. Naquele contexto Robin Nelson afirmou que *Practice as Research in the Arts* seria uma terceira via para a clássica pesquisa acadêmico-científica, para além do que ele considerou os tradicionais métodos quantitativos e qualitativos. De fato, não foi ele o primeiro autor que tratou dessa ideia de que a pesquisa artística na Universidade seria um terceiro caminho para além do qualitativo e quantitativo, mas eu acredito que classificar as pesquisas científicas ou acadêmicas nesses dois grupos, atribuindo a esse tipo de ordenação um caráter generalizante, seja um equívoco importante. “Qualitativo e quantitativo” não são classificações satisfatórias para agregar todo tipo de investigação acadêmico-científica, e, embora seja um assunto relevante, não discorrerei sobre isso por aqui.

Quando conheci *Practice as Research in the Arts* chamou-me atenção a ideia de que o conhecimento existe num espectro: para Robin Nelson há, num extremo dessa figura, o conhecimento que “está no corpo”, um conhecimento tácito, semiconscente ou inconsciente. No outro extremo desse espectro se localiza aquele tipo de conhecimento que pode ser quase que completamente demonstrado, codificado e explicado.

Para mim foi interessante tomar contato com essa afirmação, porque eu tenho usado há algum tempo a noção de espectro para me referir à pesquisa, especialmente em situações didáticas. No entanto, a ideia de espectro que eu busco estruturar se refere a outras questões: como uma figura eu proponho que numa linha horizontal ordenem-se, num extremo,

os métodos das pesquisas acadêmico-científicas disciplinares, apoiados em bases teóricas e epistemologias próprias e consagradas, reconhecidas naquelas áreas/disciplinas. Num deslocamento para o centro da linha aquelas teorias ou epistemologias transitam entre outras disciplinas, seja porque foram concebidas e testadas em diversos campos/disciplinas, seja porque houve ousadia suficiente para serem discutidas fora de seus lugares de origem, nos quais as bases epistemológicas talvez sejam menos determinantes para as investigações que ali são realizadas. Essas últimas são áreas nas quais o conhecimento que se produz é absolutamente dependente da práxis (a mesma citada pelo Ferracini, aqui mesmo neste texto, apresentada por Espinosa). Então, no outro extremo temos aquelas áreas cuja origem não é necessariamente acadêmica, mas que foram incorporadas pelas Universidades por algumas razões sobre as quais não cabe aqui discutirmos.

Reparem que eu falei até agora numa linha horizontal (e não vertical), mas para compor um espectro acredito que seja necessário ampliarmos o desenho e fazermos alguns borrões acima e abaixo daquela linha horizontal. Esses borrões são formados por linhas dinâmicas e móveis que transitam acima e abaixo da linha horizontal e compõem elipses, espirais, traços borrosos (...). Acima a vida comum, abaixo as cosmologias - ou o contrário... mas tem me agradado mais manter as mais diversas cosmologias abaixo da linha horizontal para não parecer que quando falamos disso estamos nos referindo ao céu, pois abaixo pensamos no chão, na base, na terra, na pachamama, a mãe terra, yby, tão importante para as culturas ancestrais da nossa América Latina, a América Ladina, como cunhou Lélia Gonzalez.

Os borrões formados pelos percursos das linhas significam que o trânsito entre a vida cultural, social e política (...), a vida comum, interferem (ou deveriam interferir) diretamente naquilo que se faz na Universidade em termos de pesquisa. E interferem mais em algumas áreas/campos/disciplinas do que noutras. No campo social, por exemplo, nós não podemos nos esquecer de que as grandes teorias sobre raça, gênero e etnia não foram forjadas inicialmente dentro das Universidades, mas no

seio dos movimentos sociais que lutavam por direitos em absoluta desigualdade de condições para o exercício de cidadania plena. Esses foram conhecimentos que transitaram da vida comum em toda a sua complexidade para a Universidade e dentro dela ganharam outros contornos, não melhores, necessariamente, mas distintos e, desse modo, favoreceram o desenvolvimento de novas perspectivas para a construção de conhecimento acadêmico.

Quanto às cosmologias, não podemos mais fechar os olhos para a compreensão de mundo e de vida que as populações ancestrais têm e de como é vital conhecê-las e reconhecê-las de modo que possamos investigar, sentir e conhecer o mundo sob outras perspectivas. Pois, talvez, sejam essas concepções, vitimadas pelo epistemicídio (que acompanhou e acompanha as diversas invasões, golpes e colonizações), as responsáveis por novas formas de vermos, avaliarmos e nos organizarmos daqui por diante, senão agora, em breve. Krenak, Kopenawa, Munduruku, Potiguara, Jekupé, Graúna são sobrenomes importantes de pessoas fundamentais para a compreensão do mundo que, se ainda não são referências destacadas nas nossas Universidades cedo ou tarde serão. As leituras de pesquisadores como Tim Ingold ou de Jeremy Narby nos alertam.

Mas por que escrevo sobre isso? Porque acredito que um dos nossos maiores espaços vazios na Universidade esteja relacionado a uma ideia figurada, e quase hegemônica, de que o único tipo de conhecimento que pode ser produzido academicamente nos programas de pós-graduação é aquele orientado pela Ciência ou pelos estudos acadêmicos disciplinares. Falo daquelas disciplinas tradicionalmente acadêmicas, cujas epistemologias ou teorias permitem um deslocamento da experiência que leve a um olhar sobre aquelas áreas, campos ou disciplinas (ou experiências) mais ligados à vida e que, ainda que incorporados à Universidade, têm ali um status menor (somos pequenos, disse o Renato). E eu advogo por relações mais horizontais entre essas áreas/campos/disciplinas. Mais horizontais e mais borradas. Mas isso depende de nós...

Quando o Coutinho apresenta a sua formação como pesquisador e orientador percebemos que o seu percurso entre o artista e a atividade acadêmica é um processo contínuo, que passa, necessariamente, pelo reconhecimento da biografia e pela compreensão de como vamos construindo quem somos e como pensamos ao longo do tempo, de modo que a nossa história nos permita assumir diversos papéis que são dependentes das escolhas que fazemos. E Coutinho não escolheu ser artista e orientador como o Renato, então porque haveria de ser o mesmo tipo de pesquisador, usando os mesmos métodos que o amigo?

O conhecimento que o Renato tem sobre Espinosa e o impacto da sua filosofia sobre os pós-estruturalistas é dependente de estudos que ele tem feito por uma vida. Não é algo que se descobre num recorte da teoria, na seleção de alguns conceitos ou construtos e na busca em identificá-los ou aplicá-los no teatro que ele faz desde sempre. Existe no Renato um tipo de “nivelamento” entre o seu ofício como artista e o seu ofício como pesquisador e - por que não - como filósofo. Isso significa que leva tempo até que seja possível nivelar - e obviamente sobrepor - o conhecimento teórico em quantidade e volume suficiente para que seja possível olhar a partir dele.

Mas é impressionante como muitos de nós nos colocamos no papel de fingirmos (ou acreditarmos) que compreendemos bem teóricos, teorias e epistemologias disciplinares ou oriundas de outros campos, escritas por aqueles (sim, no masculino porque homens são a maior parte) que lemos durante dois ou três anos. E esse suposto conhecer bem e suficientemente joga “contra” um ofício de muitos e muitos tempos que nos impregna de outras formas de perceber, compreender, resolver, imaginar, criar e interpretar o mundo, as pessoas e as cosmologias. É preciso muito treinamento para retirar-se do ofício e olhar a partir de teorias ou epistemologias conhecidas há pouco. E se fizéssemos o inverso? Imaginar, criar, interpretar sobre as teorias e teóricos? Compreendem o exercício, a tarefa, a lição? Talvez esteja aí um exercício importante para a resposta que nos inspire a pesquisar na Universidade.

Por quais motivos buscamos universalizar métodos em campos, áreas e disciplinas (nas quais é justamente a identidade, o vínculo com o seu ofício e a biografia de quem se propõe a fazer o trânsito entre a vida e a Universidade que poderá trazer o necessário fôlego que a Academia precisa) para tomar parte na desarticulação dos epistemicídios historicamente cotidianos? Se essa é uma reflexão que nos interessa, agir significará resistir. E resistência, antes de ser um substantivo feminino, é a amálgama que compõe a nossa carne. E nesses dias nos reconhecermos e buscarmos formas de estabelecermos diálogos que favoreçam múltiplos trânsitos e influências entre a Vida, as Cosmologias e a Academia é também uma forma de existir. E de viver.

REFERÊNCIAS:

- EUROPEAN COMMISSION/EACEA/EURYDICE The European Higher Education Area in 2018: Bologna Process Implementation Report. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2018. Disponível em <<http://ec.europa.eu/eurydice>> Acesso em 20 de janeiro de 2021.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, N.º. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes antropológicos, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104- Acesso em 20 de janeiro de 2021.
- NARBY, Jeremy A Serpente cósmica, o DNA e a origem do saber. Dantes, 2018.
- NELSON, Robin Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. Palgrave Macmillan, 2013.