

Arte, Ciência e Formação de Atores: Atritos e Interferências

Daniel Reis Plá

Programa de Pós Graduação em Artes – UNICAMP

Doutorado – Fundamentos técnico/poéticos do intérprete

Orientadores Prof. Dr^a. Sara Pereira Lopes e Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici

Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: Com o crescimento do número de artistas que têm vinculado suas atividades a academia, a discussão acerca do lugar da arte dentro da universidade assume importância crescente. Minha opção nesse texto é explorar a região de contato entre essas áreas, especialmente no que tange ao mito da objetividade e à pesquisa em teatro. Para tanto me apoiarei no texto “Imagens sem objeto”, de Olgária Matos, bem como no diálogo intercultural proposto por Wallace e Varela entre budismo, meditação e ciência. Meu objetivo é levantar questões sobre a produção de conhecimento no âmbito da investigação teatral, e o processo de sua transmissão no âmbito da formação acadêmica de novos artistas da cena, temática abordada na investigação que venho conduzindo atualmente.

Palavras-chave: teatro, ciência, formação de atores, budismo, imagem

Com o crescimento do número de artistas que tem vinculado suas atividades a academia, a discussão acerca do lugar da arte dentro da universidade cresce em importância. Pensar a relação entre os modos de produção de conhecimento da arte e da ciência convida a entrar em uma região de turbulência, tensa, na qual os atritos são constantes. Nesse campo de forças conflitantes surgem questões ligadas às metodologias utilizadas nas diferentes áreas, e à definição do que é um conhecimento válido, bem como dos objetivos da pesquisa acadêmica.

O saber científico é atestado em jornais, revistas, programas televisivos e livros, como o saber por excelência. “A ciência”, de um modo semelhante ao que acontecia com os dogmas católicos na idade média, define a validade dos fenômenos, e explica sua origem e significado, e a universidade, enquanto espaço de produção do saber científico, torna-se o lugar de legitimação dos saberes.

Wallace define o método científico como um conjunto de “princípios e procedimentos para uma perseguição sistemática do conhecimento, envolvendo reconhecimento e definição de um problema, coleta de dados por meio de observação e experimentação, e formulação e teste de hipóteses” (WALLACE. 2008, p. 09). Essa definição propõe um modo do sujeito se relacionar com o objeto. Essa relação, comumente, tem como pressuposto fundamental a crença em um mundo cujo funcionamento independe do observador, e que pode ser conhecido em sua totalidade através de uma observação criteriosa, objetiva, em terceira pessoa, a qual implica em distanciamento, repetição e mensuração, traduzindo-se os resultados para o mais próximo possível da linguagem matemática.

Muitos cientistas, hoje, acreditam que os fenômenos físicos são verdadeiros por si mesmos, e que sabemos que isso é verdade por meio da investigação científica objetiva. Nos é dito que (1) o universo é exclusivamente físico, (2) isso é um fato provado, e (3) aprendemos todas as coisas importantes sobre a realidade por virtude do período científico.¹ (WALLACE. 2008, p. xvii)

Nessa abordagem, a subjetividade é uma presença indesejável, o cientista sendo aquele indivíduo que se detém sobre os fenômenos de um modo objetivo, esclarecido pela luz da razão, dessacralizado e despoetizado. A linguagem privilegiada é a da matemática, e, nesse sentido “Qualquer imagem que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita” (DURAND. 2001, p. 15).

No texto “Imagens sem Objeto”, Olgária Matos explora a relação entre objeto e imagem, traçando um histórico da desvalorização da imaginação, do pensamento metafórico e da imagem na cultura européia ocidental durante os últimos séculos. O foco desta discussão se dará na primeira parte do texto, na qual ela apresenta o pensamento de um Descartes assustado diante da impossibilidade de separar sonho e realidade, e o mecanicismo, como elementos fundamentais para a dessacralização da imagem e dos valores e conceitos a ela associados. Este posicionamento de Olgária Matos é claramente expresso quando ela diz que: “na tradição racionalista é Descartes quem mais se destaca no desmerecimento filosófico da imagem” (MATOS. 1999, p. 15).

Descartes associa a luz natural à razão, contrapondo a este conhecimento diurno aquele que é dado pelos sentidos, o qual se pode definir como noturno. Esses oferecem uma profusão desordenada de estímulos, são inconstantes e imprevisíveis. Os órgãos dos sentidos apresentam ao sujeito um mundo sem eixo e constância, e o filósofo francês encontra na separação entre o racional e o sensível, bem como na metáfora do mundo como mecanismo, um ponto fixo no qual se apoiar. Ainda que seja possível perceber no fundo de seu pensamento certa necessidade mítica de encontrar o *axis mundi*, pode-se concordar com a autora quanto a sua afirmação de que ele foi um dos maiores expoentes para a dessacralização do mundo e para a busca de um universo dominado pela *ratio*. Olgária Matos resume o pensamento cartesiano:

Para Descartes, neste mundo cuja essência é mecanismo, extensão, geometria, Deus instalou o homem, feito a sua imagem, como representante de uma outra essência, infinitamente mais digna que a primeira: o pensamento. (MATOS. 1999, p. 21)

¹ Many scientists now believe that physical phenomena alone are real and that we know this is true through objective scientific investigation. We are told that (1) the universe is exclusively physical, (2) this is a proven fact, and (3) we learn all of the important things about reality by virtue of science-period. (tradução minha)

Isso posto, e considerando a universidade como o ambiente privilegiado da ciência, como se dá a relação do teatro com o método científico?

Uma primeira abordagem possível é a de encaixar o processo de pesquisa e formação em artes cênicas na visão científico-materialista. Ainda que o processo criativo em teatro, por si mesmo, questione a separação radical entre sujeito e objeto, uma das bases da objetividade científica, é possível observar entre alguns estudantes e professores a influência do pensamento cientificista. Isto é perceptível, em especial, em um tipo de discurso ligado ao mito da técnica como algo que transcende o pessoal e como suficiente para a totalidade da expressão artística, um pensamento que se apóia na busca cartesiana de segurança e ordem.

Essa abordagem do material artístico mostra-se perigosa, indicando uma visão que fixa e congela, reduzindo a arte teatral aos procedimentos e artifícios, entendendo-a como instrumento de e para algo que lhe é superior, ou resultado de um processo ancorado no pensamento conceitual, discursivo.

Na abordagem mecanicista do fazer teatral, o corpo é visto como instrumento de trabalho, como escravo de um “eu” transcendente que percebe e pensa. É um campo a ser conhecido, e controlado, pelo sujeito do conhecimento, tal como a realidade física o é para Descartes. A expressão é vista tão somente como produto de uma ação racional e da dominação dos processos mecânicos que envolvem a ação do corpo e da mente. O ponto ao qual se dirige a ação é o intelecto de quem assiste, seu foco estando no poder da palavra enquanto símbolo da idéia. É um fazer artístico que se pretende racional, separado do sagrado e da magia, um teatro da razão instrumental.

Ainda que não seja correto afirmar que no meio teatral esta visão mecanicista exista de forma absoluta, é possível, no entanto, observar em maior ou menor grau a negação do sentido mágico da ação do artista em alguns coletivos. No entanto, o diálogo do teatro com a tradição budista tibetana apresenta uma outra abordagem ao processo de investigação..

Ligado ao budismo, o pensamento tibetano nasce da experiência meditativa, a qual é vista como a principal ferramenta para a produção de um conhecimento objetivo sobre os diferentes fenômenos. Nesse sentido, a razão não assume papel de destaque, dando esse lugar à experiência consciente, que inclui, de modo não hierárquico, pensamentos, emoções e sensações. Em razão de nascer da experiência contemplativa, a tradição acadêmica tibetana traz, como características importantes, a noção de inseparabilidade entre sujeito e objeto, e da co-emergência do observador e do observado. Além disso, valoriza-se o conhecimento produzido a partir da perspectiva em primeira pessoa, e o reconhecimento da imagem enquanto fonte de conhecimento.

No campo teatral, ver a imagem como causa, e menos como sintoma, aproxima o teatro de suas raízes rituais. Com isto não se fala de uma retomada de métodos ou formas, mas do resgate de uma abordagem dos fenômenos que contempla os aspectos simbólicos da vida. Neste sentido a obra de arte é agente e fruto de uma epifania, agindo como uma irrupção do inominável no mundo cotidiano.

O fazer epifânico contrapõe-se de maneira contundente à abordagem mecanicista da arte. Nele a matéria, e o corpo, são metáforas do invisível, e o trabalho sobre os materiais é uma espécie de símbolo do trabalho interior. O corpo não é visto como algo a ser dominado pela razão, mas como matéria plástica, que se transforma no contato com outras matérias. O conhecimento não se dá pela análise da ação intencional sobre a matéria, e pela dedução de leis universais que regem esta ação, mas sim a partir do contato com os materiais, através da fruição do instante. A carne do artista deixa de ser objeto da ação racional, e torna-se agente do conhecimento. O mundo reassume seu caráter mágico e “fala” com o artista.

O trabalho cujo fundamento é a epifania é de natureza noturna, com base em uma visão adjetiva do mundo, a qual valoriza as qualidades dos objetos, e é sustentada pelos sentidos mais do que pelo pensamento conceitual. Nele, a idéia de ordem proposta pela modelo cartesiano abre espaço para o acaso e a interdependência, os quais assumem um papel, no mínimo, tão importante quanto a causalidade e a hierarquia. Este é um fazer cujos objetivos e origem são um saber para além do conhecimento, o pensamento atrás do pensamento, como diria Clarice Lispector.

Nessa perspectiva, a aprendizagem da linguagem teatral se dá para além do treinamento, entendido como desenvolvimento de habilidades técnicas necessárias ao exercício da função de ator ou diretor, passando pela iniciação dos alunos numa visão do ofício que valorize as relações, e os modos de olhar, como norteadores da ação artística. Este ponto de vista salienta, também, um tipo de conhecer distante da universalização dos métodos e conhecimentos, e que mantêm as marcas da experiência pessoal do artista.

Dessa forma, o trabalho artístico assume um caráter ontológico, iniciático. Aliado ao estudo das ferramentas do ofício existe um estudo de si, objetivando que o estudante reconheça o próprio olhar, e, a partir disso, trabalhe sobre a maneira como percebe os fenômenos.

Para além do processo de fixar identidades, o estudante-ator-neófito se volta para a capacidade de metamorfose inerente ao sensível. Ao invés de leis que explicam as razões dos objetos de conhecimento, passa-se a buscar na multiplicidade do perceptível a fluidez que permite ao microcosmo se reconhecer no macrocosmo.

Pensar neste fazer noturno, e em sua relação com o processo pedagógico, mais do que respostas, traz provocações, ligadas ao questionamento sobre a possibilidade de

uma ação educativa que leve em consideração valores ligados às imagens noturnas, abrindo, também, a possibilidade de um tipo de conhecimento calcado na epifania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DURAND, Gilbert. "A vitória dos Iconoclastas" In: _____. *O Imaginário: Ensaio Acerca das Ciências e da Filosofia*. Tradução de René Eve Lévié. Rio de Janeiro: Ed. Difel, 2001.

MATOS, Olgária. "Imagens sem Objeto" In: Vários Autores. *Rede imaginária: televisão e democracia*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, pp. 15-37.

WALLACE, Alan B, HODEL, Brian. *Embracing Mind: The common ground of science & spirituality*. Boston: Ed. Shambhala, 2008.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSH, Eleanor. *A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana*. Trad. De Maria Rita Secco Hofmeister. Porto Alegre: Artmed, 2003.