

VIEIRA, Lucila. **Entre sentir e o dar sentido**. Campinas: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Doutorado.

RESUMO

Este ensaio busca refletir sobre as questões práticas e teóricas da pesquisa em artes, tendo como ponto de partida o próprio sujeito pesquisador. Levando em conta que a pesquisa artístico-científica não é uma área do conhecimento tão desenvolvida quanto as outras disciplinas das ciências humanas, busca-se pensar como se dá o desembarque de artistas-pesquisadores e pesquisadores não-artistas neste ambiente híbrido de diálogos e interesses.

Palavras-chave: Pesquisa em artes, práticas artísticas, Artes, Ciências Humanas.

ABSTRACT

This essay intends to create a reflection about the theoretical and practical questions related to research in arts, using as starting point the “researcher view”. Considering that the research in arts and the its methodological aspects are relatively new and not very well developed as other fields in humanities, the idea is to understand the adaptation of “newcomers” in this hybrid environment of dialogues and interests.

Keywords: Research in Arts; Practice in Arts; Arts; Humanities

Aos estudantes das Ciências Humanas, nunca pareceu forçosa a ideia de que a relação existente entre suas disciplinas fosse algo natural, convidativo e, em determinados casos, imprescindível. A minha entrada na universidade se deu pela porta das Letras, ciência que me proporcionou o conhecimento de aspectos da Filosofia, Sociologia, História, Antropologia e Artes. Durante todo o percurso da graduação, espontaneamente, direcionei a minha trajetória pelos meandros da Literatura. Possivelmente, tal fato se deva a minha formação artística anterior – a infância, com o balé e a adolescência (estendida), com o teatro amador. O meu interesse por tudo o que tinha de artes nas Letras, culminou, inevitavelmente, na realização de uma pesquisa de mestrado voltada para esta área do conhecimento.

Na ocasião, utilizei como pretexto a literatura dramática, para estudar o primitivo teatro em língua portuguesa e o legado que este deixara às artes cênicas ocidentais. Propus, assim, a encenação de um auto quinhentista, além de reflexões e comparações literárias entre aquele objeto e outras obras dramatúrgicas de séculos subsequentes. Penso, dessa forma, que fiquei estrategicamente abrigada pela faculdade da qual fazia parte originalmente, e dei um significativo passo em direção às Artes da Cena – faculdade para a qual migrei no doutorado. Esta breve reflexão versará exatamente sobre esta mudança de instituição – ou sobre a mudança e extensão das formas de olhar, entender e pensar o “mundo acadêmico”, o “mundo real”, as Ciências Humanas e as múltiplas possibilidades de estudar os fenômenos que perpassam todos estes ambientes, algumas vezes, regidos pelos mesmos princípios, ora travestidos por outros nomes, ora esgarçados por um e outro novo conceito, mas sempre dialogáveis entre si.

É certo que o intenso convívio com o teatro amador e a retomada da arte cênica no mestrado me trouxe o pensamento de que o desembarque na pós-graduação em Artes da Cena seria confortável e sem maiores percalços.



Entretanto, fui notando que os caminhos metodológicos predominantes em cada uma das instituições me convidavam a pensar no meu papel enquanto pesquisadora das artes, e na função que me caberia na ficha técnica desta experiência.

A pesquisa em artes é uma área de estudo relativamente incipiente ou, como sugere Mario Fernando Bolognesi (2014), é um campo de investigação que vive sua infância, se comparado à idade dos homens ou ao nível de desenvolvimento de outras ciências. Logo, é minimamente previsível que a vastidão de interesses e inquietações investigativas que surgem neste âmbito estejam desejosas de uma teoria que as acomode, ou ainda, estejam propensas a desbravar uma nova metodologia de estudo. E diante de todas as subjetividades inerentes ao processo de construção, análise e fruição artística, é sempre reconfortante, quando, nesse universo de individualidades, encontramos um discurso que suplemente nosso pensamento, ou que legitime academicamente a nossa pesquisa.

Além da sua juventude em relação a outras ciências, a pesquisa acadêmica em artes apresenta outra particularidade que é a de proporcionar um diálogo intenso entre a teoria e a prática artísticas. Ou seja, é cada vez mais comum que o artista, em sua plena atividade, traga para dentro da universidade questionamentos provenientes de suas práticas artísticas. Também não é incomum que os estudos desenvolvidos dentro dos grupos de pesquisas universitários desencadeiem processos de elaboração artística.

Este debate entre a teoria e a prática parece um ponto pacífico – ao menos pacificado – dentro dos institutos de pesquisa em artes. Parece-me comum que o pesquisador em artes, antes de aportar na academia, tenha se interessado primeiro pela oficina artística. Muito possivelmente, um aluno que tenha optado por se graduar em qualquer linguagem artística, já traga consigo o repertório e as experiências do ofício artístico amador. De certo modo, este foi um dos fatores que delinearão minha trajetória acadêmica. Depois de ter feito e amado intensamente o teatro amador por 10 anos da minha adolescência e juventude, cheguei a pensá-lo como profissão, mas acabei optando pelas Letras, ainda que tardiamente. Como todo amor adolescente, esqueci logo do palco e da cena e me apaixonei perdidamente pela língua e pela literatura – muito provavelmente porque eu sabia que ela podia, em algum momento, me trazer de volta para o teatro. Enfim, voltei.

Entretanto, minha formação em Letras é inevitavelmente tendenciosa em relação ao meu posicionamento diante da celeuma teoria *versus* prática. Mesmo sendo clara para mim a desnecessidade de oposição entre os conceitos, tenho me sentido mais confortável em realizar pesquisas cujo meu papel seja apenas de pesquisadora-observadora da arte. Isto é, não tem me instigado descobertas artísticas que exijam minha participação ativa. Certamente, o ambiente predominantemente teórico das Letras influenciou-me nesta decisão. É justo que se diga que muitos pesquisadores da língua e da literatura já estão, há algum tempo, tentando afrouxar essa rigidez teórica, procurando brechas nas linhas de pesquisa e nos editais de pós-graduação a fim de levarem para dentro da faculdade suas pesquisas prático-criativas. Acredito que ter conseguido propor e executar um projeto cujo foco principal era encenar, para estudar posteriormente, um auto quinhentista fora a minha modesta contribuição neste sentido.



Atualmente, estudo a obra dramaturgica do teatrólogo português Eduardo Garrido. Este autor luso participou ativamente da cena teatral brasileira no final do século XIX e início do século XX. Apesar de o projeto não dispensar diálogos com a encenação destes textos, é fato que boa parte dos seus objetivos reside na qualidade dramaturgica das peças, bem como suas ressonâncias na história, na sociedade e na cronologia teatral brasileira de modo geral. Ou seja, continuo com um pé dentro das Letras e outro dentro das Artes da Cena.

Dito isto, posso dizer que a significativa temporada que passei nas Letras me fez perceber que apesar da arte e do teatro nunca deixarem de ser meu objeto de interesse, o papel que pretendo assumir daqui em diante é apenas o de pesquisadora-observadora, ou seja, quero compreender, estudar e investigar os fenômenos teatrais, mas como espectadora deles – às vezes mais perto, atrás do bastidor, às vezes mais longe, na plateia mesmo.

No entanto, esta função a que me deleguei tem sido colocada à prova em todos os eventos que tenho participado, desde o meu ingresso no Instituto de Artes. Isto porque, mesmo com a existência imprescindível do debate entre os artistas que pesquisam e os pesquisadores que fazem arte, há, neste ambiente, uma clara pulsão pela prática, ou, pelo menos, uma necessidade de partir dela, para, em seguida, encontrar os meandros teóricos para o estabelecimento de diálogos. Tal fato não me é incômodo, pelo contrário, eu não esperava um cenário tão diferente quando escolhi voltar para as artes da cena, contudo, a minha participação nos eventos e nas discussões parece sempre precária, não menos atento, mas precária. No decorrer deste meu primeiro semestre de doutoramento, me senti sempre correndo atrás – em busca de um conceito essencial de graduação, que eu ainda não conhecia – ou tráfegando pelas periferias, isto é, contribuindo com teorias afins, o que de certo modo não me soa mal, afinal, a pesquisa em artes sempre tirou proveito desta interação com as outras ciências humanas.

Sobre este primeiro momento, quero destacar a minha participação, como ouvinte, no Seminário de Pesquisa Mário Santana, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, bem como a minha participação, como aluna, na disciplina de Pesquisa Avançada em Artes, mediada pelo professor-artista Matteo Bonfitto Júnior. Comentarei sobre estas duas experiências separadamente.

O primeiro evento contribui para este meu trabalho pelo fato de ter trazido como um dos temas centrais o conceito de Presença. Sei que esta é uma impressão de alguém que não fez a graduação ali, mas, academicamente, esta fora a primeira oportunidade que tive de ouvir diversos professores das artes cênicas debatendo e expondo pontos de vista sobre as diferentes percepções do “estar” nas experiências em artes. Claramente, os debates centravam nos artistas que vinham da cena, ou seja, que partiam do discurso prático para o teórico. A maioria dos professores presentes ali, de alguma maneira, está intensamente associada ao exercício prático da cena.

A partir deste contato imediato com o conceito de presença, pude inferir superficialmente que se trata das “formas de estar” do artista – no caso o bailarino e o ator – em cena. Compreendi que se tratava de vislumbrar como estes artistas constroem suas relações com a cena e com os demais elementos dela – outros artistas, cenário, sonoplastia, etc. Nesta linha, alguns professores partiram do argumento da autogênese poética – ou seja, de um



olhar centrado do artista sobre ele mesmo, para a instauração da sua presença e da capacidade de chamar a atenção para si. Acerca disso, a contra argumentação mais simples, porém não menos problemática é a de como lidar com a egolatria do artista. O demasiado olhar sobre si pode comprometer a relação com outro artista ou com condições adversas da cena.

Surge, então, a premissa de que não é prudente que o artista se apegue à ideia “daquilo que tem que ser feito” ou a alguma técnica específica para estabelecer o seu modo de “estar” em cena, pois um método pré-estabelecido pode enrijecê-lo e inviabilizar um contato verdadeiro, que possibilite elevar a experiência cênica a um nível de sensibilidade transbordante, que atinja a percepção tanto dos próprios atores, quanto de quem presenciar (como espectador, por exemplo) a prática.

Diante disso, emergem do debate alguns caminhos possíveis – um deles é o de assumir um “estado de presença”, que transite entre o artístico e o pedagógico e possibilite ao artista a apreensão de mecanismos que o capacite compreender e lançar mão de “modos de estar” dialogáveis com diferenças e possíveis adversidades. Nesse sentido, cito, oportunamente, a fala do professor Matteo Bonfitto (uma vez que ele também será elemento provocador de outras partes deste ensaio), que atribui ao conceito Presenças um plural que dê conta de dinamizar estes modos de estar, de tal maneira que se reconheçam os diversos canais por onde a experiência pode ser instaurada. A estratégia do corpo dilatado é apenas uma forma de estar presente, mas a vulnerabilidade (entendo como disponibilidade), talvez, seja a metodologia mais instigante, mais viva e menos trabalhosa de se atingir a presença numa dada experiência.

Ao ler o artigo *The Artist is present: as artimanhas do visível*, escrito por Bonfitto para a Revista Brasileira de Estudos da Presença, publicado em 2014, pude compreender melhor o argumento defendido por ele. Na ocasião, ele descreve, levando em conta dois pontos de vista, como fora sua leitura sobre uma mesma obra artística, a performance de Marina Abramovic, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (cujo título é o mesmo do artigo), em 2010. Matteo analisou a experiência de olhar a performance de fora, ou seja, fruí-la como espectador, e a de se colocar como parte do experimento. Em ambas as situações, ele destaca a visão como canal para estabelecimento da experiência, e é a partir dela mesma que ele traça as diferenças perceptivas que o atingiram.

Quando estava entre as outras pessoas que olhavam a artista sentada em uma sala imensa, de frente para uma mesa e uma cadeira – ora vazia, ora ocupada, por alguém que quisesse participar da performance – Bonfitto descreve o estranhamento provocado pelo que lhe era dado a ver. A sala era grande demais, a luz era fria demais, muitas pessoas usavam o espaço como passagem para outros lugares, enfim, uma série de ruídos pareciam distanciar-lhe daquela experiência. Em síntese, na performance, Abramovic se coloca diante daquela cadeira vazia para estabelecer contato apenas pelo olhar, com quem quer que deseje sentar de frente para ela. Quando o professor decide adentrar o espaço da performance e sentar-se na cadeira vazia, isto é, quando ele modifica o ponto de vista, a experiência lhe parece outra. Matteo conta que fora instruído a não falar com a performer, de tal forma que o único canal de contato seria por meio da visão. Assim que os olhares se encontram, Matteo relata sobre a completa mudança de percepção



acerca daquela experiência – o olhar acolhia, o olhar admirava, o olhar recordava outras obras daquela artista, o olhar mergulhava em dimensões subjetivas, atemporais e indizíveis.

O artista estava presente. Presente no sentido que tenho entendido até agora, presente naquele sentido citado pelo próprio Matteo Bonfitto no seminário do IA. Matteo, antes artista e performer, colocou-se na performance, mas, mais do que isso, ele se disponibilizou a vivenciá-la completamente. Na minha compreensão, penso que aqueles “modos de estar”, que ficam apreendidos e inscritos no corpo do artista são os dispositivos que, junto com a vulnerabilidade/disponibilidade, facilitam o fluir da experiência cênica (ou performática, neste caso).

Um indivíduo não-artista, que desconhece tais dispositivos, possivelmente tenha mais dificuldade de transpor a barreira do barulho, da luz fria, da sensação de exposição, ou de viver plenamente aquela experiência, principalmente, porque generalizadamente os indivíduos como um todo (artistas e não artistas), tendem a ler o mundo tentando atribuir-lhe um sentido plausível para tudo. Em relação à fruição artística, esse aprisionamento é ainda mais cruel – se não tem sentido, não é bom. Esta é uma asserção facilmente associável a uma opinião de senso comum, entretanto, não é possível dissociá-la de um olhar viciado pela crítica, que perpassa a história demarcando a boa e a má obra de arte, a partir das formas e dos sentidos que ela carrega.

Trazida pelo artigo do Matteo, chego, enfim, em um lugar que me causa maior conforto. Para cercar seu pensamento sobre a ideia de presença, Matteo Bonfitto utiliza o longo estudo do teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht sobre o assunto, o qual também me foi muito útil tanto para compreender o conceito chave da discussão no seminário promovido pelo Instituto de Artes, quanto para refletir sobre os acontecimentos da minha atual vida acadêmica.

Em seu estudo, Gumbrecht preconiza a compreensão e diferenciação de “cultura de sentido” e “cultura de presença”. Em primeira instância, ele procura esclarecer que o termo presença, como ele pretende tratá-lo, não se refere obrigatoriamente a uma relação temporal, mas

[...] refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos “(GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Ou seja, quando o teórico associa a noção de presença ao impacto imediato com os corpos humanos, ele não está falando de qualquer fenômeno necessariamente nomeável, que encontre sentido objetivo no mundo das coisas, mas de algo metafísico, extremamente subjetivo, que vai além da materialidade, e que é, literalmente, incorporado por cada indivíduo de maneiras diferentes – a depender do seu “estado de presença” e da forma como ele vivencia tal fenômeno, seja este artístico ou não.

Gumbrecht sai em defesa da “cultura da presença”, contudo, ele mesmo reconhece a supremacia do sentido. Tendo ele uma formação literária, como a minha, era impossível que conseguisse ignorar por completo o sentido, aliás, este nem foi o seu intuito. O desejo do estudioso é pelo não abandono e não esquecimento da presença nas relações com o mundo, principalmente nos estudos voltados para as disciplinas de artes e humanidades. Entretanto, ele afirma que isso



“não deverá acontecer por meio de uma simples substituição do sentido pela presença. Em última análise, o que este livro defende é uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido.” (GUMBRECHT, 2010, p. 15)

Para esclarecer como se deram, para mim, as tensões entre teoria e prática, sentido e presença, comentarei como tudo isso reflete na minha experiência na disciplina de que falei acima, ministrada pelo Matteo Bonfitto.

Nos encontros das segundas-feiras, fui apresentada ao método da aula de pés descalços e da sala sem carteiras. Prontamente, pensei nisto como um fator positivo, apesar de surpreendente – me parecia deveras convidativo e aprazível que desconstruíssemos a sala de aula padrão e delegássemos ao nosso corpo outro estado de atenção, para o processo de aprendizado. Outra novidade que me fora apresentada no primeiro encontro foi um tanto mais difícil de assimilar – Matteo, partindo da premissa que toda pesquisa em artes possui um viés prático, solicitou que compartilhássemos nossas pesquisas com os demais colegas de turma, através de um exercício prático. Sugeriu que pensássemos na seguinte questão: qual a prática que emerge da nossa pesquisa? Muitos dos colegas com quem dividi essa disciplina fazem parte daquele grupo de artistas-pesquisadores, portanto, em seus projetos já estão previstos processos de criação cênica e posterior análise dos mesmos. No meu caso, em primeira instância, respondi-lhe que na minha pesquisa não há qualquer procedimento que gostaria de colocar à prova. Afinal, era assim, que até então, eu estava entendendo o sentido de “prático”. Matteo repetiu: toda pesquisa tem uma prática – de toda pesquisa pode emergir uma prática, que potencialize o projeto.

No decorrer das semanas, fui compreendo que Matteo tinha razão, pois ler, escrever, comparar textos, articular autores e teorias, tudo isso faz parte de um exercício reflexivo que não deixa de ser prático – demanda tanto esforço físico quanto sujeitar o corpo a experiências que objetivem um resultado cênico. Quando eu descobri esse caminho, não foi difícil compartilhar meu trabalho com os colegas. Por este motivo, meu foco não será descrever o que propus, mas o que me foi proposto.

Quando as práticas das pesquisas começaram a ser compartilhadas, eu fui novamente incitada a repensar meu papel dentro de um programa de pós-graduação de pesquisa em artes – isto porque, a cada segunda-feira, as propostas eram mais surpreendentes, toda semana meu corpo era convidado a entrar em cena de novo. Este é o ponto crucial, eu não queria mais, mas eu estava ali, eu escolhi estar ali, então, pensei que o melhor a ser feito era estar disponível e vivenciar, da melhor maneira possível, as experiências que estavam me sendo propostas. Além de me parecer a conduta mais ética, me parece também a conduta mais generosa, uma vez que todos estavam ali para compartilhar conhecimento, agregar valor ao trabalho do outro.

Não foi fácil. Principalmente, porque minha formação acadêmica recente era aquela da supremacia do sentido, citada por Gumbrecht. Por mais que eu me reconheça como uma pesquisadora que sempre procurou os “deslimites” das coisas, eu tenho uma formação em Letras, uma faculdade em que o “naturalmente correto” é procurar sentido para tudo – inclusive para as obras artísticas, por mais subjetivas que sejam.



Então, era deveras complexo acompanhar, ou seja, dar sentido ao pensamento dos colegas proponentes de prática. Retomo as palavras de Gumbrecht para justificar a minha postura, indissociável da “cultura do sentido”:

“Se atribuímos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos.” (GUMBRECHT, 2010, p.14)

Na primeira prática proposta, o exercício era falar, olhar ou se expressar corporalmente, com uma dupla formada na hora, a partir de provocações previamente dadas pela proponente. Em todas as circunstâncias, nós estaríamos em cena experimentando relações. Apenas observei esta prática. Muito provavelmente porque nesta ocasião eu ainda estava tentando atribuir sentido para as coisas e recusando estar em cena, qualquer que fosse a situação.

Além de ser complexo, me cabia entender que este não era o exercício. Aos poucos, conforme fui assimilando isso, consegui me fazer presente. Eu não era uma artista presente, mas era uma pesquisadora-observadora presente. Esta minha objeção, de alguma forma, torna a experiência manca, é sabido, porém, esta foi a forma mais honesta que encontrei de experienciar as práticas propostas. Ou seja, passei pelas últimas tardes de segunda-feira tentando não dar sentido imediato às experiências vividas ali, mas, me fazendo presente, senti-las, da melhor maneira possível.

Referências Bibliográficas

- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Pensamento e história na pesquisa em artes*. ARJ-Art Research Journal /Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM, v.1, n.1, p.145-147, Jan./Jun. 2014.
- BONFITTO, Matteo. *The Artist is Present: as artimanhas do visível* In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 83-96, jan./abr. 2014. Disponível em :< <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> >
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

