

MACHADO, Chico (João Carlos Machado). **NAU EM PROCESSO**. Porto Alegre: UFRGS. DAD/UFRGS; Professor adjunto. Artista plástico e performer.

RESUMO: Partindo do processo criativo e da pesquisa prática do autor, o texto versa sobre as hierarquizações dos saberes e fazeres no campo das artes cênicas, bem como no campo das artes na academia. A pesquisa em andamento se manifesta através do processo de criação de um espetáculo/performance no qual a busca de sentido está associada às operações materiais e técnicas e à construção de aparatos cênicos que precedem a montagem e o texto dramático. Dialogando com questões levantadas por Hans-Thies Lehmann e Heiner Goebbels, constata-se que em muitos cursos de graduação em teatro ainda existe a supervalorização do texto dramático em detrimento da encenação, e o papel preponderante do diretor sobre os outros agentes, desconsiderando por vezes as pesquisas e realizações de mais de um século de modernismo, excluindo-as da “tradição” do teatro e ignorando-as. Considera-se que, em se mantendo o texto acadêmico como parte da pesquisa em arte, que este seja entendido como um exercício de pensamento sobre o processo criativo cuja reflexão não busque necessariamente respostas precisas e verdades absolutas. Mesmo não requisitando uma postura mais radical, daqueles que defendem que a obra de arte produzida em situação de pesquisa dispense o texto acadêmico, buscaram-se maneiras adequadas ao fazer e ao pensar próprios do nosso campo de pesquisa dentro da Universidade, pleiteando que a produção artística seja aceita como válida *per se*. Entende-se que o artista na academia, mais do que pensar sobre o seu trabalho, deve pensar através do trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Pesquisa em arte, Não-hierarquização, Performance, Operatividade.

RESUMEN: A partir del proceso creativo y de la investigación práctica del autor, el texto versa sobre las jerarquizaciones de los saberes y hacer dentro del campo de las artes escénicas, así como del campo de las artes en la academia. La investigación en marcha se manifiesta a través del proceso de creación de un espectáculo / performance donde la búsqueda de sentido está asociada a las operaciones materiales y técnicas y la construcción de aparatos escénicos que preceden al montaje y el texto dramático. En el caso de Hans-Thies Lehmann y Heiner Goebbels, se constata que en muchos cursos de graduación en teatro todavía existe la supervaloración del texto dramático en detrimento de la puesta en escena, y el papel preponderante del director sobre los otros agentes, desconsiderando a veces las investigaciones y realizaciones de más de un siglo de modernismo, excluyéndolas de la "tradicción" del teatro e ignorándolas. Se considera que, manteniendo el texto académico como parte de la investigación en arte, que éste sea entendido como un ejercicio de pensamiento sobre el proceso creativo cuya reflexión no busque necesariamente respuestas precisas y verdades absolutas. Aunque no pidiendo una postura más radical, de aquellos que defienden que la obra de arte producida en situación de investigación dispense el texto académico, se buscan maneras adecuadas al hacer y al pensar propios de nuestro campo de investigación dentro de la Universidad, pleiteando que la producción artística sea aceptada como válida *per se*. Se entiende que el

artista en la academia, más que pensar sobre su trabajo, debe pensar a través del trabajo.

PALABRAS CLAVE: Investigación en arte, No jerarquización, Performance, Operatividad.

ABSTRACT: Starting from the creative process and the author's practical research, the text deals with the hierarchies of the knowledges and doings within the field of the performing arts, as well as of the field of the arts in the academy. The ongoing research manifests through the process of creating a show / performance where the search for meaning is associated with material and technical operations and the construction of stage apparatuses that precede the assembly and the dramaturgical text. Discussing with questions raised by Hans-Thies Lehmann and Heiner Goebbels, it is noted that in many graduation courses in theater there is still an overvaluation of the dramaturgical text to the detriment of staging, and the preponderant role of the director over other agents, sometimes disregarding the researches and achievements of more than a century of modernism, excluding them from the "tradition" of the theater and ignoring them. It is considered that in keeping the academic text as part of the research in art, it is understood as an exercise of thought about the creative process whose reflection does not necessarily seek precise answers and absolute truths. Even if we do not ask for a more radical attitude, those who argue that the work produced in a research situation dispenses with the academic text, we seek appropriate ways of doing and thinking about our field of research within the University, claiming that production accepted as valid per se. It is understood that the artist in the academy, rather than think about his work, should think through work.

KEYWORDS: Art Research, Non-hierarchy, Performance, Operability.

Dia do encontro

Estávamos no atelier, em um dia de trabalho com o grupo de pesquisa, em plena construção física dos carrinhos que servirão como estações de trabalho para as minhas experimentações e as dos bolsistas, em atividades típicas da marcenaria (Imagem 1). Nosso grupo é eclético quanto aos campos artísticos de origem e às experiências dos seus integrantes¹. A May Cyrne e o Ricardo Zigomático fazem o curso de Bacharelado em Teatro, o Marcelo Koetz, o Pedro Rocha e a Maria Ana cursam Artes Visuais. Neste dia recebemos a visita da Elisa Lucas, uma colega que assumiu o cargo de técnica em direção teatral no Instituto de Artes da UFRGS. Ela fez duas visitas, na anterior, realizamos uma sessão de leituras de textos. E eis que a nossa "observadora externa", que queria conhecer o grupo e o trabalho que perpetrávamos, comenta: "porque não fazes um projeto de extensão de cenografia? Isso aqui parece uma oficina de cenografia".

Imagem 1. O grupo construindo objetos no atelier.



Fonte: fotografias de Elisa Lucas.

Entre as várias respostas e indagações que me vieram à cabeça pensei que, com esta sua pergunta específica, ela estava considerando apenas uma parte do que estava acontecendo. Não tenho como saber o grau de entendimento das nossas questões de pesquisa que a referida amiga percebeu em nossos poucos encontros, mas se alguém da área do teatro chegasse de súbito no atelier neste dia (e em tantos outros), não seria de se estranhar que pensasse estar num atelier de cenografia, ou melhor, de cenotécnica. Na tradição cultural e histórica do fazer prático do teatro a cenografia costuma ser “encomendada” pelo diretor de um espetáculo ou por um grupo (há exceções, sabemos), realizada fora do espaço dos ensaios (a sua construção física), sendo um dos elementos que são inseridos nas etapas finais do trabalho cênico (geralmente por questões de custo dos materiais e do sistema de produção tradicional da área, e também porque o seu fazer físico demanda materiais e equipamentos que não fazem parte do ambiente onde tradicionalmente se dá a criação da encenação).

Seria importante explicar para ela que não estávamos fazendo a cenografia de um espetáculo, ou de um texto pré-existente, mas sim construindo estações de trabalho, um lugar físico dotado de equipamentos

arranjados em uma disposição favorável à sua manipulação e ao tamanho do corpo de cada usuário, que concentrariam e possibilitariam as operações com mídias diversas e as ações dos participantes com os seus equipamentos sonoros e visuais. E, principalmente, que no nosso processo de criação, as operações e procedimentos antecedem o “texto” cênico.

O que estamos fazendo não é exatamente a cenografia (embora possa ser vista assim pelo público ao final do processo, e eventualmente venha mesmo a ter esta função), mas o lugar/espço dos objetos operativos do trabalho. Talvez pudéssemos dizer que agimos na direção de uma dramaturgia visual, no sentido que Lehmann² atribui a tal expressão em seu livro sobre o teatro *pós-dramático*, pelo fato de que não nos subordinamos a um texto dramático prévio e que efetivamente tentamos desdobrar o trabalho a partir de suas lógicas internas. Mesmo a aparência visual final, expressa nas construções dos nossos carrinhos, não é a nossa principal motivação (pelo menos não é a única).

Por outro lado, talvez essa seja justamente uma boa noção do que possa ser a cenografia, uma espécie de máquina onde são desenvolvidas e realizadas as operações e ações que estabelecem a cena. Afinal, como escreveu Patrice Pavis, ultrapassada a noção tradicional de cenografia como cenário decorativo, a cenografia

“ (...) marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal), e não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo. A cena teatral não poderia ser considerada como a materialização de problemáticas *indicações cênicas*: ela se recusa a desempenhar o papel de “simples figurante” com relação a um texto preexistente e determinante. (PAVIS, 1999, p. 44, 45)

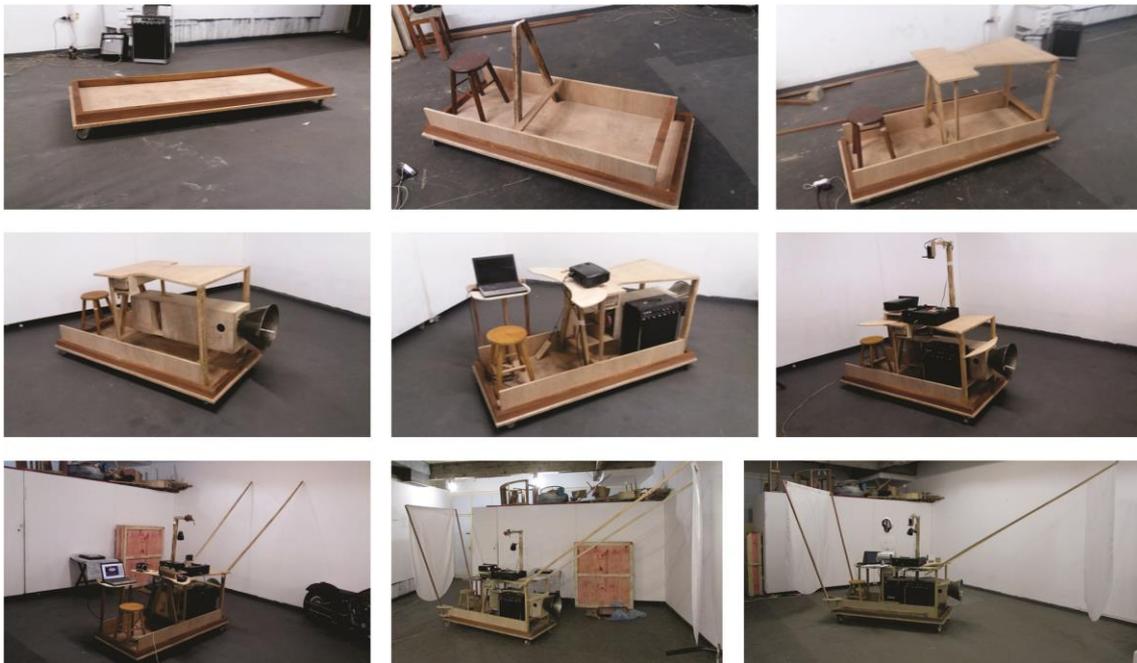
Como estávamos em meio aos ruídos dos motores das furadeiras, lixadeiras e serras elétricas que utilizávamos naquele momento, e uma vez que necessitava focar minha atenção na orientação prática dos demais integrantes do grupo, no que se refere ao uso dos equipamentos e ferramentas envolvidos na construção em madeira, respondi de modo evasivo à observação dela.

Cumprir dizer que a pesquisa em questão, denominada de *Além da ilustração: o exercício de relações insubordinadas entre textos cênicos*³, parte

da minha experiência como artista plástico, seja construindo objetos sonoros e mecânicos, seja na elaboração de performances e de vídeos, na qual venho realizando experimentações com diversos meios e técnicas, procedimentos e conceitos. A partir desta trajetória, passei a elencar e investigar questões surgidas nestas experiências, até o ponto da pesquisa atual.

Eu não costumo desenhar projetos técnicos para a construção dos objetos e aparelhos que faço, o pensamento sobre as medidas, cortes, encaixes e estruturas físicas de madeira são resolvidos caso a caso, durante o seu fazer. Este modo de trabalhar tornou-se parte de uma metodologia que escolhi predominar na pesquisa. Assim, não exigi dos bolsistas projetos prévios para a construção das estações de trabalho (embora tenha aceitado este procedimento feito por parte de alguns deles). Estamos construindo e resolvendo as coisas práticas paulatinamente, considerando um problema de cada vez. Primeiro, ter uma base de chapa de madeira para o chão do carrinho, em seguida uma moldura de caibros para reforçar a estrutura. Na sequência, a afixação das rodas. Depois, os apoios e estruturas de sarrafos para afixar as mesas, molduras e demais suportes necessários em cada caso. Um tipo de “arquitetura do puxadinho” (Imagem 2), na qual cada parte propõe a próxima. Sem esquecer, é claro, de que as funções ou operações técnicas e os equipamentos utilizados por cada um em seus trabalhos anteriores precediam essa construção. De certo modo, neste caso, a técnica é semelhante à noção de bricolagem, proposta por Lévi-Strauss, em que o trabalho é feito a partir dos materiais disponíveis⁴, definido antes pelo trajeto do que pelo projeto.

Imagem 2. Etapas da construção da *Nau*.



Fonte: Arquivos da pesquisa.

Um tanto de operatividade

Para responder de modo mais adequado a pergunta da nossa convidada, seria importante explicar que no grupo buscamos trabalhar a partir do princípio que durante a pesquisa passei a chamar de *operatividade*, conceito que atua quando o pensamento do fazer do trabalho participa de modo incisivo do assunto da obra (ao menos para os que a fazem), ou, pelo menos, quando o modo de proceder é parte importante da motivação do artista. Penso que esta questão, ainda que não apareça com o nome que dei para isso, é facilmente identificada no trabalho e nos escritos de artistas visuais como Bruce Nauman, Donald Judd e Richard Serra⁵, mas é mais difícil de identificar entre os artistas do teatro. Talvez porque nossa compreensão e entendimento cultural, histórico e social do que seja teatro esteja ligada à tradição dramatúrgica de contar uma história através de personagens.

No campo das artes visuais, a questão do entendimento da arte como superação da representação e da imitação do real parece estar desenvolvida e aceita dentro do seu próprio campo há mais tempo do que no campo do teatro, e talvez mais bem resolvida. Lehmann (2007, p. 155) sugere que o teatro só foi alcançar o que foi feito nas artes visuais e na música nas últimas décadas (no

caso, no final do século XX), e que foi isto, e mais os aprendizados e as questões lançadas pelas artes reprodutíveis⁶, que levou à consciência da especificidade do teatro no pós-dramático. Ele evoca, destas artes, as palavras-chave “auto-referência, não figuração, arte abstrata ou concreta, autonomização dos significantes, serialidade, aleatoriedade, etc” (idem).

Não é demais dizer aqui que pensar o fazer do trabalho pela ótica da operação do procedimento, e não pelo efeito ou pelo resultado, embora sem desconsiderá-los, é questão presente em toda uma geração de artistas modernos, a partir provavelmente de Marcel Duchamp nas artes visuais, de modo mais acirrado nos artistas da década de sessenta. Na música, desde pelo menos Arnold Schoenberg e Pierre Schaeffer, e de modo mais contundente a partir da influência e pelo trabalho de John Cage, propositores dos procedimentos mencionados por Lehmann.

Ainda sobre a abordagem calcada no pensamento do fazer e na sua participação no sentido da obra, que leva à noção de operatividade, os textos que estávamos discutindo na primeira visita de nossa convidada eram *A pintura moderna* de Clement Greenberg, *Os pintores americanos de ação* e *Desestetização* de Harold Rosenberg, e *Outros Critérios* de Leo Steinberg. Analisando o trabalho dos pintores do expressionismo abstrato como Jackson Pollock e William de Kooning, até os neo-dadas, como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, estes autores ressaltam a importância dos procedimentos e ações que engendram o trabalho destes artistas, na busca pela especificidade da pintura no caso de Greenberg, na colocação da ação do fazer acima do resultado, no caso de Rosenberg, e na observação da obra como repositório e anteparo onde são depositadas as ações, sugerido por Steinberg.

Preparando a Nau

Como orientador insisto que o preceito mais observado dentro do grupo, para escapar das relações subordinadas e hierárquicas entre as linguagens e meios artísticos, deva ser o de partir de operações e conceitos anteriores ao fazer específico de cada trabalho desenvolvido lá por eles, oriundos das experiências poéticas anteriores de cada um.

Isto porque tenho, por convicção e hábito, a postura de realizar meus trabalhos em função das operações e questões surgidas em problemas e experiências anteriormente realizadas. Esta é uma demanda da minha produção, atrelada à trajetória do meu trabalho, mais do que dos outros integrantes do nosso grupo. Eu proponho isso a eles para que nos atenhamos às questões da pesquisa, conforme ela foi formulada, por uma questão de metodologia, foco e coerência com seus princípios norteadores.

Neste momento, enquanto os demais ainda estão em fase de elaboração da estrutura física e da montagem dos seus próprios trabalhos, eu já estou com o meu novo trabalho montado e no início da fase de sua apresentação pública.

Manifestos da Nau em oito cartas é como chamo o trabalho neste momento. Ele condensa as experiências realizadas ao longo do tempo nessa pesquisa iniciada em 2015, partindo de algumas investigações. Para que se possa ter uma ideia da origem e da necessidade de investigar tais questões, faço um breve relato do seu percurso.

Construo aparelhos sonoros e cinéticos interativos desde meados da década de mil novecentos e noventa. Este tipo de trabalho, no qual construo objetos que podem ser utilizados em performances e também podem ser expostos em mostras de artes visuais, me fez investigar modos de relação com o corpo dos seus usuários, explorando as qualidades hápticas e de relação de presença, bem como os modos de acionar e disparar os efeitos sonoros e visuais dados por eles. Entre 2009 e 2013, comecei a realizar produções em vídeo, buscando conexões entre ele e os aparelhos que eu construía. Foi quando me coloquei a questão de trazer as qualidades presenciais do meu trabalho com objetos para a minha, até então, experimentação livre em vídeo. A partir daí, comecei a pesquisar como fazer para que o vídeo interagisse com os objetos, alcançando um entrelaçamento técnico entre eles, no qual os vídeos pudessem acionar os aparelhos através da sensibilização de foto sensores, uma técnica inédita que desenvolvi para este fim. Na minha tese de doutoramento, antes de resolver a questão através da teorização, busquei

solucionar esta questão através do trabalho prático, fato cuja repercussão (micro) política será esmiuçada logo mais neste texto.

Ao mesmo tempo, desenvolvi outras técnicas para a realização da interação do vídeo com o corpo (que, a partir do trabalho de Otavio Donasci, passei a chamar de vídeo criatura, embora minhas soluções práticas sejam diferentes das dele), de vídeo *mapping*, e outros modos relacionados a isso, culminando em uma oficina que ministrei chamada *O vídeo como evento presencial*, que condensava diversas experiências relativas a esta questão. Tais experimentações e conceitos participam da montagem dos *Manifestos da Nau em oito cartas*, tendo sido uma das bases do seu desenvolvimento.

Somam-se a estas questões a determinação de relacionar as diversas linguagens com as quais trabalho, partindo de operações em comum, conectando isso ao princípio de operatividade, para realizar a produção simultânea de som e imagem, por exemplo. Afinal, realizar montagens cênicas com a desierarquização da relação entre as linguagens e as funções tradicionais do diversos fazeres do teatro (leia-se dramaturgia, direção, atuação, cenografia, sonoridades, etc) é um dos objetivos da pesquisa.

As cartas da Nau

A imagem de uma nau, uma “embarcação” (no caso, uma espécie de carrinho com rodas) que contivesse todos os recursos e aparelhos técnicos utilizados na montagem se estabeleceu desde o início da construção da minha estação de trabalho. Existe aqui um motivo prático quase prosaico, pois uma estação com os aparelhos (projektor, tela, amplificadores, etc.) todos acoplados nela facilita a instalação e afinação da projeção mapeada, ganhando tempo e poupando trabalho na sua montagem em cena.

Somou-se a esta imagem um desejo e um desafio que me impus: como trazer uma camada dramatúrgica e um texto verbal para as minhas questões de trabalho sem descaracterizá-las? Afinal, no meu trabalho não costumo usar texto verbal, e muito menos imagens figurativas ou narrativas e fábulas.

Desde 2016, a partir dos fatos ocorridos no Brasil, no âmbito do poder político, fui tomado pela necessidade de trazer um discurso e uma manifestação crítica sobre a nossa circunstância. Eu queria discutir questões de identidade, das relações de poder, da perda dos direitos e das liberdades que se tornaram mais problemáticas e prementes depois do “*impeachment*” patrocinado e levado a cabo pela extrema direita no Brasil.

Então, a partir da imagem da Nau, resolvi escrever cartas (que na verdade são mais manifestos do que cartas) que expressassem o meu sentimento com relação às circunstâncias, aproveitando para trazer questionamentos e posicionamentos que já considerava mesmo antes do golpe.

Como eu já estava selecionando e ordenando operações e ações performáticas com os materiais que eu já dispunha, aproveitei a potência metafórica e simbólica prentes nas operações e nos aspectos factuais destas pequenas performances, construindo uma espécie de narrativa para elas. Ressalto aqui o fato de que a dramaturgia (o texto), desta forma, veio para amarrar e revestir de novos sentidos um conjunto de ações performáticas que preexistiam a ela. Considerando-se outra noção de dramaturgia, entretanto, poderia dizer que realizei uma dramaturgia dos objetos e operações. A opção por utilizar materiais (sons, imagens, ações) auto-referentes ou tautológicos é uma constante na produção da pesquisa, na tentativa de fazer com que todos os estímulos e efeitos sensoriais sejam gerados em cena, evitando ao máximo a utilização de materiais externos às operações e procedimentos feitos pelos *performers*.

Depois de escritas as cartas, e constituída uma ordem “narrativa” dos acontecimentos e partes da montagem, realizei um procedimento de *cut up*⁷ (Imagem 3) com os meus escritos, um tipo de colagem com o texto, fazendo com que as frases ganhassem um significado mais aberto e à beira do *non-sense* (embora os conteúdos explícitos dos manifestos permanecessem lá).

Esta operação ajudou a garantir um texto que se aproximava de modo menos duro do resto dos elementos do trabalho e, a meu ver, preservou as

características multissensoriais mais subjetivas ou “abstratas”, típicas da minha produção e da minha trajetória. Aplicadas sobre as ações com os aparelhos sonoros e projeções, obtive um resultado que, mesmo com um texto de conteúdo panfletário, mantinha o grau de abertura de sentido que meu trabalho costuma ter.

Imagem 3. Exemplo de *cut up* feito com as cartas.

Terceira carta: Colocamo-nos então em situação de saberes e ferramentas necessárias para teríamos pela frente. Em primeiro lugar: nos auxiliariam na orientação e na navega conceitual que tenta oferecer uma visua refere. Sendo um esquema visual, ela representação imagética de alguma convencionada que, apesar da alegaç aceitam, não é neutra. E os mapas eu início do renascimento estão impregn culturas, pela sua visão de mundo, pel atribuíram, e que infligiram aos out mesmos na parte de cima do globo, no apenas porque não conseguem ver o m muitos deles são cientes de que a sua outras para que possam estabelecer demais. Desta forma, os mapas das t	ndígena, autóctone. Por que também não e Santa Cruz ou Terra de Vera Cruz como existem, então, duas Brasil significava “cor de brasa” em que aqui chegaram logo perceberam que lhes daria riqueza, posto que, como se tingimento de roupas e fabricação de e o alto clero abastado podiam Pau-Brasil. Dizem que no momento do portugueses acharam por a existência deste lugar, e que só o após o seu achado. Hipótese número chegaram havia outros europeus, de cartas, remetidas aos seus países de atiçou a cobiça de que não ocorresse uma mobilização, ávida por apoderar-se aqui encontradas. Mas como nomear
--	--

Fonte: Arquivo do autor.

O factual e o metafórico

Para exemplificar a opção de criar materiais cênicos (performáticos) a partir da auto-referencialidade do trabalho e não de imagens ou simbologias externas, apresento aqui algumas das operações cujos aspectos factuais dispararam metáforas que foram usadas na montagem e auxiliaram para estruturar as ações da dramaturgia⁸.

Na segunda carta, a “vídeo-criatura” criada com a imagem do meu rosto projetada sobre uma máscara branca de papel, feita com um mapeamento para encaixar a projeção no lugar certo, gera um duplo da minha imagem, multiplicada pelo balão que é enchido durante a ação (Imagem 4), que cria mais uma camada para esta imagem da minha cabeça. A duplicação da imagem, e a colocação de “outra imagem” sobre a minha própria, se transformaram no questionamento da natureza e da imagem do povo brasileiro,

e sobre as origens do nome Brasil, a partir da projeção do imaginário europeu sobre nós.

Na sexta carta, ocorre a utilização de espelhos que desviam e jogam a projeção do vídeo para diversos pontos do espaço (Imagem 5). Colocando um espelho dupla face na posição vertical sobre uma base giratória, em cima do prato do toca-discos, a projeção gira por todas as paredes e demais objetos do espaço. Durante esta ação, acrescento então mais dois espelhos, desviando a projeção giratória gerada pelo dispositivo também pelo teto e sobre a plateia. Deste modo a projeção é desviada da tela, expandindo-se e desdobrando-se para além e para fora de suas bases físicas, movimentando-se sobre o espaço da sala.

Isto gerou a imagem, metáfora, do espírito e da energia saindo para além do corpo físico, expandindo-se pelo espaço, se desencarnado. Na montagem, esta imagem/operação foi associada ao momento em que, no fim do mundo, no limite do horizonte, a consciência desprende-se do corpo e entra em comunhão com as energias do cosmos, possibilitando uma epifania e a compreensão de si e de seu lugar no mundo.

Imagem 4. Projeção mapeada sobre máscara e balão.



Fonte: Still de vídeo disponível em: <https://vimeo.com/236029209>

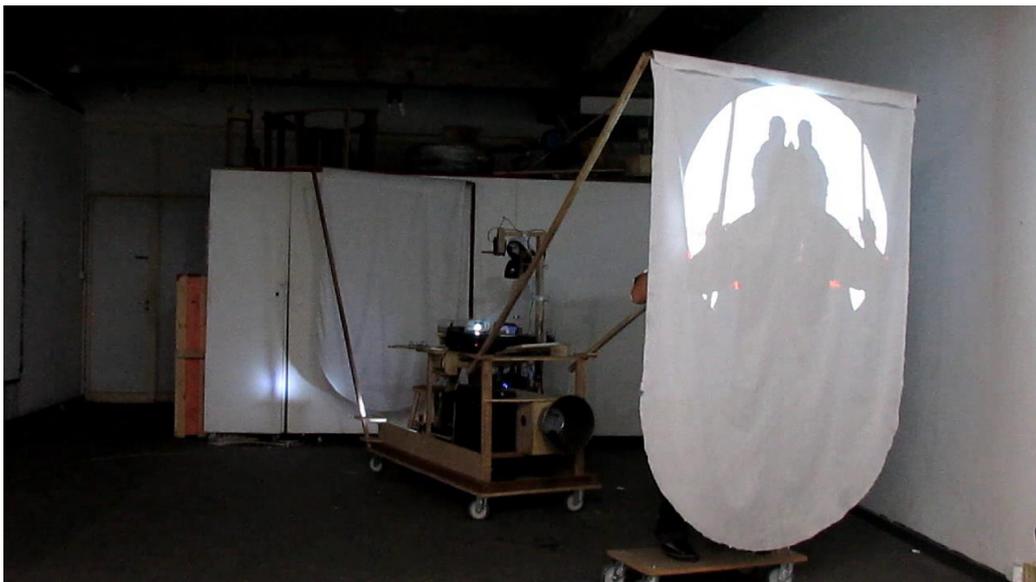
Imagem 5. Projeção desviada com espelhos.



Fonte: Still de vídeo disponível em: <https://vimeo.com/236029209>

Na sétima carta, obtém-se a transformação e deformação da imagem do corpo, de sua sombra, misturando a sombra gerada ao vivo com um vídeo pré-gravado mapeado em função do tamanho do mesmo corpo (Imagem 6). Esta deformação foi associada com a discussão da identidade e auto-imagem, com a noção de que os monstros imperialistas colonizadores e conquistadores europeus que exploram o povo somos nós mesmos (eu sou descendente de europeus).

Imagem 6. Vídeo-criatura com projeção e misturada com a sombra do *performer*.



Fonte: Still de vídeo disponível em: <https://vimeo.com/236029209>

Deste modo, conforme dito anteriormente, a dramaturgia entendida como a escolha dos acontecimentos colocados dentro de uma fábula (ou narrativa) e de seu ordenamento, foi ancorada e estabelecida através de aspectos factuais e operativos do trabalho. Esta é, inclusive, uma estratégia para manter o que se poderia chamar de rigor de pesquisa, decorrente do fato de ater-se às questões e operações escolhidas para a proposição da investigação, conferindo coesão tanto às escolhas práticas quanto aos discursos desenvolvidos dentro dela.

Hierarquizações

O fazer teatral, conforme lembra Heinner Goebbels, é “uma forma de arte que é muitas vezes completamente hierárquica: em sua organização e processo de trabalho, no uso dos elementos teatrais, em seu resultado artístico, até no caráter totalitário de sua estética e no relacionamento com o público” (2015, p. 318).

Em termos de reconhecimento de autoria, além da antiga supremacia do texto dramaturgico sobre a encenação, houve a ascensão da autoria do diretor a partir do modernismo, colocando o ator em segundo (ou terceiro) plano, e o cenógrafo, o figurinista, o compositor musical e o iluminador mais abaixo ainda. A encenação fica, desse modo, comandada por esta cadeia de artistas numa escala de valor que vai da criação prévia do texto e da encenação para passar por seus realizadores práticos que “defendem” a execução da obra. No caso da dança, o coreógrafo cumpre a “função maior”, e no caso da música, o compositor e o maestro estão no topo da cadeia criativa. Goebbels, que é músico compositor e encenador de óperas que se tornaram cada vez mais “abstratas”, de modo um pouco paradoxal, reclama da supremacia do *performer* virtuosístico, buscando uma encenação na qual os diversos elementos cênicos tenham igual importância: “Quando ninguém está em cena para assumir a responsabilidade de apresentar e representar, quando nada está sendo mostrado, então os espectadores têm que descobrir as coisas por si mesmos” (Idem, p. 324). Realizando obras cênicas nas quais a luz, o som mecânico e os objetos e máquinas de cena têm igual valor expressivo, ele propõe uma desierarquização destes elementos, sem lançar mão de um texto

dramatúrgico prévio: “Em um teatro assim o espectador é envolvido em um drama da experiência ao invés de assistir a um drama no qual relações psicologicamente motivadas são representadas por figuras no palco” (Ibidem, p. 318).

O trabalho e as ideias de Goebbels têm total consonância com a noção de teatro pós-dramático apresentada na década de mil novecentos e oitenta por Hans Thiel Lehmann:

Um princípio geral do teatro pós-dramático é a des-hierarquização dos recursos teatrais. Esta estrutura não-hierárquica ” contraria nitidamente a tradição, que para evitar a confusão e produzir a harmonia e a compreensibilidade privilegiava um modo de concatenação por hipotaxe, normatizando a sobreposição e subordinação dos elementos. Com a parataxe do teatro pós-dramático os elementos não mais se concatenam de modo inequívoco. (LEHMANN, 2007, p. 143.)

A discussão levantada por eles diz respeito, sobretudo, a (des)hierarquização das linguagens e dos signos dentro da encenação, buscando operações da ordem da colagem e do *cut up* para a criação cênica, contrapondo-se à supremacia da texto narrativo tradicional, que costumava sobrepor-se e coordenar os demais elementos da cena⁹. A experiência cênica deste tipo, para Lehmann, elimina a possibilidade da síntese dos elementos (neste sentido, seria um *anti-gesamtkunswerk*, como propôs Renato Cohen), operando através de uma parataxe, na qual os elementos estão relacionados de modo não subordinado.

Tal discussão, além de buscar modos não-ilustrativos para a prática cênica, traz em seu bojo questionamentos sobre as relações de poder (de autoria) dentro da área, envolvendo o espetáculo e seus processos de produção e criação.

No meu caso, busco respostas e procedimentos que atendam a estas demandas. Assim, além de ser autor e criador de todos os elementos presentes na cena, investigo modos não hierarquizados e não-ilustrativos de relação entre eles, conforme procurei exemplificar e demonstrar acima neste texto, apontando momentos nos quais a dramaturgia foi construída a partir das operações com os objetos e meios utilizados em cena.

Mas existem ainda outras formas de hierarquização que ocupam nossas preocupações dentro desta pesquisa. Por exemplo, a valorização de um tipo de prática, estilo ou entendimento sobre outras dentro das escolas de teatro (nos cursos de graduação, inclusive). Embora o discurso e as pesquisas se debrucem sobre os diversos modos e meios expressivos do teatro, bem como das outras artes, contemplando um pouco das práticas modernas e contemporâneas, pode-se perceber em muitos casos que a tradição realista perpassa ainda fortemente as condutas, opções e práticas dos seus professores, mesmo que de modo sutil e quase imperceptível.

Conforme nos lembra Heiner Goebbels, cada fazer, cada técnica é ideológica. “Treinamentos de fala e elocução podem apagar o som da sua personalidade; podem silenciar a biografia, o sotaque, e a originalidade da sua própria voz a fim de que ela encontre ou se adéque aos requerimentos de um determinado padrão estético” (2016, p. 401).

Parece-me até que há uma distinção sobre o modo como se aborda a prática e o ensino de teatro na graduação (na qual deve ser mantida a “tradição”) e a pós-graduação, lugar onde a inovação, a experimentação e as práticas multiculturais parecem ser mais aceitas. Além de inibir muitas vezes o repertório e as opções dos jovens estudantes, restringindo sua produção autoral, isto pode contribuir para uma hierarquização dentro das “áreas de conhecimento” nos departamentos e instituições de ensino de arte, colocando, por exemplo a teoria, a dramaturgia e a encenação como mais importantes do que atuação e as demais áreas.

Neste sentido, compartilho e tento praticar, como professor e orientador, a opinião de Goebbels sobre o que deveria ser uma escola de arte:

E a cada nova geração de formandos, assim, nós corremos o risco de legitimar e estabilizar os pontos de vista que predominantes sobre tais disciplinas artísticas, conforme elas são concebidas por instituições estabelecidas.

Em vez disso, nós devemos educar inteligentes jovens artistas para que sejam capazes de desenvolver suas próprias estéticas. E nós não devemos fazer isso, como se soubéssemos como isso vai ser ou aparecer, que forma isso terá. Nós não sabemos. O futuro das artes performativas é — assim espero — imprevisível; e para preparar estudantes a abordar realidades complexas, nós devemos envolvê-

los em nossas pesquisas e estimulá-los a criar seus próprios experimentos. (idem, p. 401.)

Por fim, algumas considerações sobre as hierarquizações na academia, mais especificamente na pesquisa acadêmica: O que vem primeiro? A teoria ou a prática? A teoria deve determinar a prática ou a prática determina a teoria? Nas metodologias de pesquisa e estratégias de escrita, vemos constantemente a orientação de que se busque ou se tenha conceitos teóricos que devem ser realizados nas práticas, às vezes de modo quase ilustrativo. Tenho para mim que as boas questões de pesquisa surgem da reflexão sobre a prática, das questões decorrentes de trabalhos já realizados, a partir de experiências já vivenciadas no âmbito do fazer artístico, surgidas das demandas que o trabalho e o trabalhar nos propõem e, às vezes, exigem. Mas há de fato, no que considero boas pesquisas, uma retroalimentação entre estas esferas, um pouco como na do *Oroboros*, a cobra que morde o próprio rabo, quando a pesquisa teórica e de referenciais começa a sugerir soluções para problemas surgidos das práticas que lhe são anteriores. É por este motivo que optei, por exemplo, por iniciar este texto pelas experiências e pela descrição de um momento típico do processo do fazer do trabalho artístico, e não pelas conceituações teóricas envolvidas nele.

Ainda sobre metodologia e escrita de pesquisa, muitos pensadores das artes como Jean Lancri (2002) e René Passeron, consideram que, se devemos manter o texto acadêmico como parte essencial da pesquisa em arte, ao menos que este texto seja entendido como um exercício de processo criativo no qual a provocação pensante não busque necessariamente respostas e verdades, mas um exercício de pensamento que nos ajude a lançar diversos olhares e concepções sobre o fato artístico. Ambos são seguidores da noção de *Poética* lançada por Paul Valéry em 1937 que, descartando a noção considerada ao longo da história, a partir de Aristóteles, como um conjunto de regras que devem determinar o modo como se faz uma “boa obra”, propõe esta disciplina como uma filosofia da conduta criadora, do pensamento do seu fazer (*poien*), atribuindo maior atenção “à ação que faz do que à coisa feita” (1999, p. 181). Costumo dizer, para meus alunos e orientandos, que o que interessa à pesquisa em arte é o ato de trabalhar, e não o trabalho já feito, embora as

conexões entre ambos devam ser consideradas. Poderíamos ainda considerar aqui a concepção de que teoria é, antes de uma verdade absoluta, uma opinião (*doxa*) que nos ajuda a pensar as coisas, considerando que a etimologia da palavra teoria é mesma que a da palavra teatro (*theatrum*): olhar algo de fora. Esta distância do objeto analisado, no caso do processo de criação, se é possível ou desejável para o crítico e para o teórico que estuda tal fenômeno, é menos recomendável para o artista criador que escreve sobre o seu fazer, pois a imersão e a proximidade são as próprias ferramentas do seu processo de criação e de pensamento, sujeito aos meandros da subjetividade própria do fazer artístico, ainda que concretizada em ações e materiais mais ou menos exatos que constituem a obra de arte, na qual a noção de verdade deve ser substituída pelo “descobrimento das condições de possibilidade”, conforme a *Ars Heurística*, proposta por Horacio Wainhaus (2009).

Estas questões de metodologia próprias do campo do fazer artístico problematizam a hierarquização das ciências “exatas” sobre as humanas, e principalmente sobre as artes, território no qual vivenciamos uma disputa por poder simbólico e mesmo pela distribuição de verbas, recursos e fomentos.

Outros pesquisadores e autores que versam sobre a pesquisa em arte, de modo mais radical, como McNiff (1998) e Coessens, Crispin, e Douglas, (2009) buscam abordagens e práticas que julgam ainda mais adequados ao fazer e ao pensar próprios do campo da criação artística dentro da universidade. Eles sugerem que a produção prática seja aceita como válida *per se* dentro da perspectiva acadêmica, que seja considerada como produção intelectual do mesmo modo que a produção bibliográfica, inclusive sugerindo a dispensa da apresentação do texto acadêmico tradicional, entendendo que o artista na academia, mais do que pensar sobre o seu trabalho, teorizando e analisando-o por um olhar de fora, deve pensar através do trabalho, praticando este pensamento em forma de obra.

Últimas palavras: sejamos realistas

A arte na academia tende a se manter conservadora e muitas vezes distanciada das inúmeras práticas que temos a nossa volta hoje. Considerando a formação e as práticas dos professores, seria demais esperar que os cursos

universitários de arte se lançassem na incerteza da experimentação e abandonassem seus modos tradicionais de agir e pensar. Isso é compreensível, pois o modo como entendemos o teatro, por exemplo, está impregnado das concepções que se apoiam na representação, na fábula e no formato do palco que hoje chamamos de italiano, com seu condicionamento do modo de assistir e suas convenções. Temos uma compreensão culturalmente e socialmente construída do que seja arte e teatro. É, realmente, muito difícil conceber e entender a manifestação teatral (cênica), assim como nossa concepção de academia e de pesquisa, separadas de suas histórias e tradições. O que podemos almejar, sendo realistas, é que de alguma forma conciliemos a tradição e a inovação, os modos consagrados e os modos experimentais livres, como muitas escolas tentam, mas que façamos isso sem supervalorizar e sem hierarquizar um modo sobre o outro.

Tal relação hierárquica aparece, geralmente, de modo diluído e disfarçado em escolhas que se apresentam no desenho dos currículos, nas abordagens pedagógicas e nos juízos de valor colocados nas avaliações e bancas. Mesmo sem assumir-se tal escalonamento de valores, sua presença pode acabar por se manifestar nestas práticas, afetando de modo nem sempre sutil as crenças, expectativas e convicções dos alunos, cujos repertórios, preferências temáticas, formais e de procedimentos, muitas vezes não são considerados como válidos. “Os alunos não têm repertório”, dizem alguns. Na verdade, eles não têm o nosso repertório, o repertório que gostaríamos que tivessem, mas eles têm outros, que muitas vezes não alcançamos. Ao invés de, já de saída, invalidar o que vem de lá, não seria o caso de colocar nossos repertórios em uma relação dialógica? Além disso, creio eu que devemos despertar acima de tudo o senso crítico dos alunos, questionando a imposição de compreensões e práticas que reforçam a relação de poder eurocêntrica (norte-americanocêntrica também) que nos é imposta, e que sempre nos colocará em situação de inferioridade e desvantagem em relação ao que se faz nestas outras partes do mundo. Estaremos sempre buscando esta “luz” intangível e que sempre nos escapará, ao invés de procurarmos nossas próprias e adequadas formas de fazer e praticar arte. Gosto de pensar conforme um *hai kai* de autoria desconhecida:

A lua cheia disse ao vagalume: “essa tua luz é tão fraquinha!” E o vagalume respondeu: “Mas é minha!”

Referência bibliográficas:

- BATTOCK, Gregory. *A nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CHIPP, H. B.. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COESSENS, K., CRISPIN, D. and DOUGLAS, A., 2009. *The artistic turn: a manifesto*. Disponível em: <http://openair.rgu.ac.uk>
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- GOEBBELS, Heiner. *Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas*. In *Questão de Crítica*, vol. VIII, nº 66, dezembro de 2015. ISSN 1983-0300
- _____. *Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos*. In *Questão de Crítica*, vol. IX, nº 67, março de 2016. ISSN 1983-0300
- GREENBERG, Clement. *A pintura moderna*. In: BATTOCK, Gregory. *A nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac&Naify, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papirus, 1976.
- McNIFF, S. *Art-based research*. London: Jessica Kingsley Publisher, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROSENBERG, Harlod. *Desestetização*. In: BATTOCK, Gregory. *A nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986; e ROSENBERG, Harlod. *Os pintores americanos de ação*. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins fontes, 1985.
- STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- VALERY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- WAINHAUS, Horacio. *Ars Heuristica*. Buenos Aires: VOX/Morphia, 2009.

¹ Atualmente estão cadastrados como bolsistas o Marcelo Souza Koetz, a Maria Ana Emerich Carmoa Mayra Cyrne Cunha Rimonato, o Pedro Rocha Martin e o Ricardo Pereira Teixeira. Além deles, o Marçal Rodrigues é um colaborador que também frequenta os encontros do grupo.

² “Dramaturgia visual não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria.” (LEHMANN, 2007, p. 154)

³ Esta demanda pela não-hierarquização e pela não-subordinação entre as linguagens artísticas em uma mesma obra advém da minha experiência como artista autor do trabalho, seja nas artes visuais, na performance e na música, e da diferença dessa condição nas vezes em que atuei como cenógrafo, figurinista, artista gráfico e ilustrador.

⁴ “(...) a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-limites, isto é, um conjunto, continuamente restrito de utensílios e de materiais heteróclitos, além do mais, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento, nem, aliás, com qualquer projeto particular (...)” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 38-39)

⁵ A questão aparece de modo claro em *Caminhos da escultura moderna* de Rosalind Krauss, de modo mais incisivo no capítulo em que analisa as questões do minimalismo.

⁶ O autor se refere ao fato de que a fotografia e o cinema, por sua inclinação ou utilização histórica de ser uma ferramenta que tenta dar conta de uma representação realista do mundo, teriam impulsionado o teatro para outros rumos, assumido-se como evento presencial e como espetáculo vivo.

¹⁰ *Cut up* é um termo e uma operação inventada pelo escritor e poeta William Burroughs, que tomava laudas de texto datilografadas, cortava-as ao meio com tesoura (na direção vertical) para reagrupar estas metades em novas laudas. Trazendo o acaso para a escrita, esta operação é herdeira da prática de compor poemas a partir de fragmentos de jornal, utilizadas por Tristan Tzara e outros artistas dadaístas.

¹¹ Para conferir em vídeo, acesse: <https://vimeo.com/236029209>

¹² Embora sem conhecer tais autores na época, tratei desta questão de modo mais aprofundado no artigo *Três Paradigmas para a cenografia*, publicado na revista *Cena*, no ano de 2000. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/viewArticle/9024>