

Teatro, epistemologia e educação: crônica de um estatuto em construção

ADILSON FLORENTINO

■ 14

Adilson Florentino é Professor Titular da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Mestrado e Doutorado) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

■ RESUMO

A proposta de reflexão apresentada neste ensaio tenta estabelecer a relação entre o teatro, a dimensão epistemológica e a educação para subsidiar a compreensão do modo de organização do teatro como campo de conhecimento. O pano de fundo do debate está tramado pelo discurso das ciências sociais.

■ PALAVRAS-CHAVE

Teatro, epistemologia, educação

■ ABSTRACT

The proposal of reflection presented in this essay tries to establish the relation between the theater, the epistemological dimension and the education to subsidize the understanding of the way the theater is organized as a field of knowledge. The background of the debate is framed by the discourse of the social sciences.

■ KEYWORDS

Theater, epistemology, education.

15 ■

O olho torna-se humano quando o seu objeto se torna um objeto social e humano, vindo do homem e destinado ao homem. Os sentidos tornam-se, assim, diretamente e na prática dos teóricos, sentidos transformadores, impregnados de vida social, de razão – poderes sobre os objetos.

(DUVIGNAUD, Jean. Sociologia da Arte, 1970, p:32)

O desafio a que me coloco neste trabalho é o de estabelecer um diálogo entre o Teatro e a Educação, tomando como objeto de estudo o modo de organização do Teatro como conhecimento, especialmente no seguintes aspecto do universo que lhe é constitutivo: o conhecimento escolar. Procurando fazer uma leitura desse processo, atento aos múltiplos sentidos aí inscritos, tal enfoque insere-se e resulta de minhas inquietações acerca do meu fazer cotidiano, enquanto docente e pesquisador compromissado com a formação do professor de Teatro. Essas inquietações resultam de uma indagação para a qual não tenho resposta, mas que gostaria de tentar nomear. Essa espécie de incômodo reflexivo é o desdobramento do próprio exercício docente, especialmente o fazer-se do ensino de Teatro, que precisa ser problematizado à luz das novas condições sociais do conhecimento contemporâneo.

Considerar educação/escola/ensino de Teatro como “novos” objetos sob “novos” olhares, com “novos” problemas para o conhecimento teatral, requer buscar “novas” abordagens, tendo-se em vista a tão propalada crise dos paradigmas das ciências humanas e sociais, em que se critica, fundamentalmente, o caráter absoluto da ciência, a incapacidade de se ater a conceitos complexos e a teorias fechadas para o enquadramento do real. A pesquisa teatral é, pois, convidada a reformular seus objetos recompostos a partir de uma interrogação sobre a própria natureza da linguagem cênica, suas relações e, mais fundamentalmente ainda, seu princípio de inteligibilidade.

É importante notar que, imerso nesta crise, a produção do conhecimento teatral trava consigo mesma um outro conflito, colocado não pelo conhecimento estético, mas pelo conhecimento científico. Este conflito da pesquisa teatral elabora-se originariamente no campo das ciências relativamente novas, mas que se sobressaem em meio às incertezas científicas, trazendo algo de novo, uma espécie de conteúdo emergente e, desta forma, constituem seu estatuto científico, como é o caso da sociologia e da antropologia.

No entanto, existe um combate pela inserção da produção do conhecimento no campo das artes como campo do saber científico. Sendo que esse combate ganha força e vigor na medida em que a pesquisa no campo das artes procura estabelecer um diálogo convergente ou não com as ciências humanas e sociais de forma macroestrutural e, mais especificamente com a sociologia e a antropologia, procurando assimilar esses novos conhecimentos sem, contudo, perder a autonomia do pensamento estético. Nesse movimento de crítica e reflexões acerca da crise dos fundamentos das ciências, o Teatro, enquanto saber disciplinar (Foucault, 1991), enfrenta uma série de desafios cujos esforços tentarei esboçar neste trabalho reflexivo.

O teatro e a análise de suas condições sócio-epistemológicas

Neste início de século, a questão do conhecimento exige um diálogo permanente entre todas as ciências, fato que condiciona os discursos e as práticas artísticas contemporâneas a conferirem o grande desafio que ora se põe à humanidade no que concerne à possibilidade de, pelo conhecimento da complexidade do mundo e pela mediação social e tecnológica, contribuir para o reconhecimento do lugar do sujeito como ator de projetos históricos. Isto permite considerar a relevância que assume os referenciais axiológicos atribuídos ao teatro e, mais especificamente, os seus referenciais epistemológicos.

Ao longo deste trabalho analítico, tentarei explicitar alguns elementos conceituais que participam na determinação da dimensão epistemológica da pesquisa em Teatro. Parto do pressuposto de que a reflexão dos elementos conceituais em questão antecede e fundamenta a própria prática da pesquisa dos estudos teatrais. Isto significa dizer que centrarei minha análise na problematização das questões epistemológicas clássicas a fim de reconhecer o lugar da pesquisa no campo teatral.

O eixo de preocupação acerca do entendimento da pesquisa como princípio científico no campo do Teatro passa pela necessidade de evidenciar uma deter-

minada concepção de conhecimento, inscrita no movimento de construção da própria história do conhecimento teatral. As condições decorrentes do conhecimento teatral, no seu processo de produção histórico-social, suscita novas questões para a pesquisa e aponta tensões, problemas e possibilidades que podem revelar elementos conceituais e metodológicos preñhes a serem explorados.

Em síntese, este trabalho acadêmico pretende contribuir para um maior esclarecimento das questões epistemológicas subjacentes à pesquisa teatral. Para dar concreticidade a tal análise, aponto de forma sumária as relações estabelecidas entre a epistemologia e a pesquisa, para logo em seguida, centrar-me na consideração específica da contribuição da pesquisa em Teatro. Portanto, descrevo não apenas a diversidade de enfoques existentes no campo da epistemologia, mas também a complexidade das concepções de pesquisa ali presente; concepções cujas raízes mergulham, profundas, no solo da história ocidental moderna, ramificando-se, musculosas, até o momento contemporâneo. Trata-se, pois de concepções que se fabricam e se constroem no bojo das mudanças culturais e ideológicas ocorridas ao longo da história da ciência moderna para designar rupturas e permanências em seu próprio movimento.

De acordo com os parâmetros de minha compreensão teórica, o impacto da questão da pesquisa como eixo fundamental para o exame e a análise reflexiva do fenômeno teatral constitui, como já foi dito anteriormente, a síntese avaliativa das transformações do lugar da pesquisa no território do teatro e impele a gestação de alguns créditos para com a reconstrução de um discurso e de uma prática em que o trabalho voltado para o teatro possa definir-se pela mediação de uma base teórica crítica e potencialmente transformadora.

Penso que é importante destacar que há na reflexão do significado da prática científica a distinção de um estatuto epistemológico e de um estatuto político-social, posto que a análise das condições estatutárias da pesquisa teatral pressupõe o exame do contexto cultural e das relações de poder que se manifestam.

Embora eu não tenha a intenção de esgotar o tema por mim proposto, de-sejo enfatizar que a minha opção analítica está fundamentada na perspectiva da epistemologia crítica com a qual me identifico e constitui uma ferramenta de análise que implica o entendimento da pesquisa como produção de conhecimento. Sendo assim, a pesquisa remete à definição de um referencial teórico no qual se instala toda uma concepção de sociedade.

Ao colocar em debate as correntes epistemológicas contemporâneas, Japiassu (1988, p. 138) assim se refere à epistemologia crítica:

Trata-se de uma reflexão histórica feita pelos cientistas sobre os pressupostos, os resultados, a utilização, o lugar, o alcance, os limites e a significação sócio-culturais da atividade científica.

Essa referência tenta demonstrar a tendência existente, no campo científico, de uma interrogação constante do pesquisador sobre a significação sócio-cultural da sua prática científica.

Portanto, no que concerne ao espaço/tempo do teatro, a pesquisa pressupõe a problematização teórica das práticas teatrais concretas circunscritas na sociedade, na tentativa de capturar seus múltiplos significados e suas redes de relações. O que está em cena aqui não é a recusa em assumir um determinado sig-

nificado em relação à pesquisa teatral, mas, sobretudo, examinar a lógica de entendimento de como tal significado é produzido, reproduzido, legitimado, desconstruído e reconstruído no interior das dimensões teóricas e materiais da prática social científica.

A compreensão do processo formativo da racionalidade moderna exige, obrigatoriamente, o exame dos estruturantes epistemológicos fundantes da articulação interna dos princípios relativos ao conhecimento e à razão a partir do século XVII (Santos, 1995). Desde seu fundamento, a ciência moderna designa o modo específico de conhecimento adotado pelo mundo ocidental no cerne do florescimento da civilização burguesa (Fourez, 1995).

Assim sendo, a análise das teorias do conhecimento produzidas no século XVII é reveladora de que a relação entre conhecimento e mundo, bem como suas representações, se tece de forma contraditória. O racionalismo e o empirismo se constituem nas duas grandes vertentes da teoria do conhecimento que abrem o debate na época moderna; possuem como estruturantes epistemológicos a noção de sujeito e de objeto de uma forma a-histórica, estática e sincrônica. A base dessa noção está alicerçada num divórcio epistemológico entre o sujeito cognoscente e o objeto cognoscível e produz uma dicotomização que legitima o pressuposto de que o sujeito cognoscente está fora de lugar, existindo fora dos limites espaço-temporais e a ele somente é permitido conhecer o mundo objetivamente pela mediação de uma racionalidade conceitual e abstrata.

Toda essa questão circunscreve-se no dualismo psico-físico de Descartes que o definiu como expressão do divórcio existente entre a substância material (*res extensa*) e a substância metafísica (*res cogitans*) na qual se elabora o pensamento.

A concepção cartesiana concebe o mundo como um sistema mecânico no qual o fenômeno psíquico constitui a esfera interior do homem e a origem do conhecimento está inscrita no sujeito pensante; logo, a fonte principal de conhecimento é o pensamento (razão) cujos juízos possuem necessidade lógica e validade universal (Hessen, 1987).

O modelo idealista-subjetivista ao colocar exclusivamente o homem em primeira instância no processo cognitivo defende a idéia de que os conceitos fundamentais do conhecimento constituem atributos inatos ao sujeito e representam, dessa forma, um patrimônio originário da razão. Aqui se encontram as bases para a afirmação de um mundo racional (logocêntrico) e cuja racionalidade é do tipo monolítica

Quanto a essa questão, Bachelard (1986) responde a essa discussão denunciando o caráter unificado do conhecimento do real produzido pelas visões empirista e idealista, no qual o ser empírico aparece, no século XIX, formando um bloco absoluto.

Opondo-se à tese do racionalismo, o empirismo coloca a antítese de que a única fonte verdadeira do conhecimento está no primado da experiência e contraditoriamente demonstra que a consciência cognoscente retira os seus conteúdos exclusivamente da experiência e não da razão, posto que a natureza humana é vazia, destituída de conhecimento e constitui-se numa tábua rasa, numa folha de papel em branco cuja escritura é realizada pela experiência de fatos concretos.

Enquanto os racionalistas partem da lógica matemática, os empiristas pro-

cedem das ciências naturais na produção do conhecimento e pela comprovação dos fatos mediante cuidadosa observação. Desejo enfatizar que ambas as vertentes, subjetivistas e objetivistas, respectivamente, defendem a questão do conhecimento segundo os fundamentos epistemológicos que os iluminam e desvinculados das condições histórico-sociais de sua produção.

No entanto, contemporaneamente, o problema do conhecimento está representado na relação cognitiva sujeito e objeto e, como ressalta Schaff (1991), essa relação “representa por si só um conteúdo e uma problemática filosófica extremamente complicados” (p. 72). O princípio da interação existente entre os eixos da relação cognitiva é produzido no enquadramento da prática social do sujeito que captura e dialoga com o objeto na / e pela sua atividade.

Para Gómez (2001), a perspectiva interpretativa e construtivista se coloca como uma peculiaridade epistemológica que começa a obter reconhecimento em diferentes campos do conhecimento, entre os quais o das artes. Tal perspectiva parte de dois pressupostos básicos que formam a sua ontologia, a saber: o caráter inacabado dos fenômenos sociais e a sua dimensão semiótica. Essas características, no plano epistemológico, estão sintetizadas no tema da interpretação e da construção de significados, que podem assumir, segundo depreende-se de Gómez (pp. 65-69), diferentes posições.

O núcleo temático relativo ao processo histórico da ciência moderna exige um olhar analítico como representação de uma construção teórica e, portanto, ideológica que coloca em relevo um enfoque particularizado do problema científico. Nesse sentido, a análise aqui empreendida representa um modelo simplificador que enfatiza somente alguns eixos inscritos na complexidade do tema em questão e que pretendem assinalar alguns pontos para a reflexão sobre o lugar da pesquisa nos estudos teatrais.

Quero ressaltar que a noção de conhecimento é problemática e muito mais é a de teoria do conhecimento. A noção de conhecimento recobre uma multiplicidade de sentidos na qual tanto os pressupostos teóricos quanto a própria produção científica apresentam novas vozes a essa polifonia.

A diversificação do debate epistemológico contribui para a difusão de diferentes e contrastantes vozes a respeito da ciência e também faz emergir uma tessitura historiográfica cujo trabalho propedêutico de legitimação de uma nova filosofia da ciência não consegue afastar as dúvidas e as polêmicas em torno da capacidade heurístico-explicativa de reconstrução desse debate.

A tendência contemporaneamente marcante da nova filosofia da ciência é desviada dos modelos lógicos para os modelos históricos das teorias (Geymonat e Giorello, 1986). Isto significa afirmar que a epistemologia contemporânea realiza a descoberta do fator histórico e do seu significado teórico no cerne da própria prática científica. A esse respeito temos o exemplo escrito por Lakatos (1976, p. 91):

...a filosofia da ciência sem a história da ciência é vazia; a história da ciência sem filosofia da ciência é cega.

Todavia, percebo que o reconhecimento da estreita vinculação entre filosofia e história da ciência polemiza a questão da presença do fator histórico na ciência que nem sempre esteve devidamente acompanhado pelo conhecimento da complexidade encerrada no significado teórico da historicidade. Aos neopositivistas a

história é apresentada como um conjunto de fatos irrelevantes, sendo-lhe impossível de penetrar a estrutura lógico-formal das verdades científicas que se produzem como verdades sem histórias.

A circularidade configurada entre história da ciência e filosofia da ciência, levando-se em conta as dificuldades produzidas nessa relação, atinge o seu alvo de superação pela investigação concreta, legítima e perenamente crítica dentro dos limites de uma cultura historicamente determinada.

Historicamente, a cultura ocidental atravessa um momento de transição da Modernidade à Pós-modernidade, cuja ruptura e travessia possui uma ambigüidade própria, síntese de seu caráter desconstrutivo (Santos, 2000). Isto significa sustentar a tese teórico-interpretativa de que a Pós-modernidade é uma desconstrução da Modernidade e não representa a sua contraposição. O tema da desconstrução (Derrida, 2002) remete ao processo de abandono ou de afastamento dos elementos clássicos modernos e impele a gestação de novos espaços, novas experiências e novas formas de pensamento. Essa tese constitui uma face importante dos discursos contemporâneos e me leva a pensar nas condições materiais de existência do projeto científico – incluindo-se nele a pesquisa – e de sua articulação com os estudos teatrais.

■ 20

Neste momento histórico específico, destaco que uma das vertentes da dimensão epistemológica no exame da implicação da pesquisa teatral exorta a elaboração de um pensamento de ruptura cujos conhecimentos são gerados como momentos dialéticos da práxis (Duvignaud, 1999). Quero dizer que a questão aqui colocada encara a pesquisa como um forte instrumento de compreensão da realidade teatral e de seus múltiplos sentidos a fim contribuir no seu processo de transformação.

Como uma questão problematizadora, gostaria de colocar em relevo, na propriedade do debate epistemológico, a interrogação da noção de cientificidade presente nas reflexões sobre o lugar da pesquisa nos estudos teatrais. Interrogação do modo como, silenciosamente, a noção de cientificidade se oculta nessas reflexões, bem como das condições de seu aparecimento manifesto. Interrogação do conteúdo que a noção de cientificidade pode encobrir e desvelar, assim como as transformações que ela pode produzir. Interrogação sobre o sentido que se mantém na noção de cientificidade e sobre o campo onde essa noção coexiste, permanece e se apaga. Trata-se de uma interrogação da noção de cientificidade a partir e na dimensão dialética de sua interioridade/exterioridade (Foucault, 2000).

O entendimento do teatro como uma prática social sintetiza o pensamento de Duvignaud (1999) sobre as relações sociais do teatro em diferentes momentos históricos. É interessante conhecer o pensamento de Duvignaud pelo seu esforço intelectual em trazer para o campo da representação teatral tanto a perspectiva como a análise sociológica, com vista a atingir a compreensão de que o teatro é um fenômeno social e como tal deve ser investigado. Por outro lado, Duvignaud também está preocupado em analisar o teatro como revelador de uma determinada sociedade e momento histórico específico.

O pensamento de Duvignaud está vinculado ao de Roger Bastide, antropólogo francês, que dedicou sua carreira à luta pela compreensão dos seguintes pressupostos, entre outros:

1. reação à noção de racionalidade, contrapondo-se a uma irracionalidade primitiva, como se existisse um primado da primeira sobre a segunda. Considerava esta tendência como uma atitude etnocêntrica;

2. defesa da multidisciplinaridade, fazendo um apelo a todas as perspectivas possíveis do problema, através de análises e críticas das diversas contribuições científicas;

3. defesa de uma postura metodológica que leve em conta a intuição, a observação participante e a observação controlada, como fazendo parte de uma mesma dinâmica.

O ponto de partida das considerações feitas por Duvignaud situa a representação teatral como um fenômeno que põe em movimento crenças e paixões resultantes das pulsações que dão vida tanto aos grupos como as sociedades. Para Duvignaud, o teatro atinge com isso um certo grau de generalidade que extrapola os marcos fronteiros da literatura dramática escrita em que a estética emerge sob a forma de ação social. Apesar de seu caráter polissêmico, ação social constitui um conceito central em ciências sociais, sobretudo em sociologia, na qual exprime, segundo a tradição não-marxista, toda ação dotada de significado que é resultante de uma interação do agente com outros atores, podendo revestir-se ou não de uma linguagem simbólica (Weber, 1989). Já na tradição marxista, o conceito de ação social está relacionado aos modos de produção e as formas de trabalho (Horkheimer & Adorno, 1978). No que tange ao teatro como prática social, Duvignaud (1999) revela que:

Le théâtre est donc bien plus que le théâtre. C'est un art. Sans doute, un des plus anciens de tous et, quand on nous demande d'énumérer les figures les plus illustres de l'humanité, ce sont des noms de dramaturges qui nous viennent d'abord à l'esprit – Eschyle, Shakespeare, Molière. Mais c'est un art enraciné, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution, aux difficiles démarches d'une liberté qui tantôt chemine, à moitié étouffée sous les contraintes et les obstacles insurmontables et tantôt explose en imprévisibles sursauts. Le theater est une manifestation sociale. (p. 11)

Tudo isso se deve ao fato de que a representação dos papéis sociais, sejam eles reais ou imaginários, pode provocar processos como um protesto, uma adesão ou uma participação que nenhuma outra arte, segundo Duvignaud, pode possibilitar. Como exemplo, Duvignaud cita o teatro de Arthur Müller que concebe o público como uma comunidade em que cada membro é portador daquilo que ele considera suas angústias e esperanças, e acrescenta que a função do teatro consiste em revelar ao homem esse fator pessoal, para que atingindo aos demais homens, lhes possa revelar que todos se unem na solidariedade. É importante notar que a introdução da solidariedade não é uma questão de ética ou moral religiosa diante das desigualdades; o caminho percorrido por Duvignaud (1970) aponta para a necessidade de uma construção grupal mais fraterna e solidária em nosso imaginário contemporâneo. Desse processo de reconciliação e desse permanente intercâmbio nasce o teatro.

No trabalho da sociologia do teatro Duvignaud produz as seguintes considerações:

1. análise do teatro na Idade Média como uma atividade estética por meio da qual a existência pública alcança os grupos e toda a sociedade; o homem parecia livre, mas a sua liberdade lhe era apresentada como as portas do inferno...

2. análise do surgimento do teatro grego pela ótica das cidades-estado antigas que permitiram o aparecimento da primeira dramatização da liberdade que o homem tem conhecido; o teatro grego não está limitado ao conflito entre a dimensão dionisíaca e a dimensão apolínea, mas o seu uso como um ato cerimonial permitiu fazer o aprendizado da liberdade individual no espaço da cidade; a cidade como o lugar concentrado, ardente e tumultuado onde o homem, através de intensas relações de vizinhança e proximidade aprendeu a fazer política e filosofia.

3. análise do teatro como símbolo perfeito do mundo social em que a representação do cosmo é uma tentativa de abarcar o mundo sobrenatural e as mais elevadas regiões da mística com a finalidade de salvar o homem.

4. análise da interrogação do teatro como sendo o único modo de expressão que concentra toda a experiência real e possível dos homens na vida em sociedade a partir da perspectiva que as sociedades monárquicas e burguesas solicitaram em relação ao próprio teatro.

5. análise das mudanças de percepção do público em que a representação teatral tende a converter-se em um espetáculo comparável ao que é oferecido pela própria história; o humor materializa a distância que separa o homem moderno da tragédia e da comédia clássicas ou tradicionais, na medida em que nossa consciência decifra o drama que lhe é proposto e não a imagem da fatalidade inelutável; aqui reside a análise do modo de percepção que aproxima o espetáculo dramático com a história real na qual o teatro luta pela liberdade contra a fatalidade, oferecendo, dessa maneira, a sua própria face invertida.

6. análise de como as formas de criação, a participação do público e os modos de representação estão comprometidos na trama da vida social e que, portanto, não devem constituir um epifenômeno, um simples reflexo da realidade coletiva; o que está aqui em jogo é que a prática do teatro depende do grau de sua inserção em um tipo de sociedade, do papel que desempenha e da qualidade da visão de homem/mundo que carrega; o teatro emerge aqui como um instrumento de provocação, uma solicitação para a ação social; o espetáculo pode modificar a relação do espectador com o mundo. O espetáculo põe em dúvida a realidade estabelecida.

Portanto, pode-se conceber a prática social do teatro em seus múltiplos aspectos constituidores de uma totalidade que põe em jogo a própria totalidade da vida social e de suas instituições e que permitem captar os nexos existentes entre a estética e a vida social, a criação artística e a trama da existência coletiva. As inquietações entre a vida social e a prática do teatro, bem como entre a vida coletiva e a representação dramática são semelhantes. Como exemplo, há diversas formas de teatralização espontâneas encontradas em diferentes contextos culturais que expressam os modos de criação do mundo social: as festas e cerimônias representadas por diversos povos e realizadas como verdadeiros atos de dramatização em diferentes momentos históricos relacionam diretamente a vida social com o teatro. Uma cerimônia e uma festa, sejam de ordem política, religiosa ou profana constituem, em grau diferente, atos dramáticos, exigindo uma interação estética.

Enquanto a interação estética com objetos é uma atividade tanto perceptiva como emocional, é também fundamentalmente cognitiva, como assinala Vygotsky (2001) ao enfatizar que o enfoque sociológico da arte não subtrai o enfoque estético que necessita de uma base histórica para a construção de uma teoria. Seguindo a análise de Vygotsky, ao teatro só é permitido situar-se como objeto de estudo científico porque constitui uma prática cultural em relação permanente com outras práticas inseridas no tecido social e está condicionado à existência histórica concreta.

Estou pressupondo que no teatro a interação estética está relacionada à dimensão epistemológica na medida em que produz um conhecimento sobre o mundo. Mas o que exatamente nós podemos conhecer sobre o teatro? O que precisamente o teatro pode nos ensinar? Existe algum tipo de conhecimento propositivo que seja proporcionado pelo teatro e que se assemelhe ao conteúdo que nós afirmamos precisar das outras afirmações sobre o conhecimento? Esses são os tipos de indagações que se enquadram no debate sobre se, e em que sentido, o teatro é cognitivo.

O questionamento sobre se nós podemos aprender com o teatro remonta à exortação de Platão sobre os perigos da rendição tanto às representações miméticas como as narrativas do mundo e das ações humanas. Esse debate perdurou na literatura filosófica contemporânea e tem provocado o questionamento sobre se nós podemos ou não aprender com o teatro. Os argumentos contra e a favor da questão também se desenvolveram. O debate não é menos complicado hoje do que foi ao longo da história, e nem está perto de ser resolvido.

Essas reflexões servem para elucidar que há uma densa materialidade na produção do conhecimento teatral. A emergência da produção do conhecimento teatral no momento atual deve começar a fazer provocações na comunidade científica (Khun, 1995) a fim de dar conta da natureza e dos contornos epistemológicos problematizados pelos seus estudos. Se a dinâmica das pesquisas no campo do Teatro remete irremediavelmente para outros campos disciplinares, cabe verificar em que medida e com que estatuto o Teatro permanece no interior de outros saberes disciplinares. Instaura-se, nesse sentido, uma dualidade estatutária, tal como a Semiologia do Teatro, a Antropologia Teatral, a Sociologia do Teatro ou própria Pedagogia do Teatro, que somente podem ser examinadas no percurso histórico e epistemológico das pesquisas em Teatro. Os termos dessa dualidade estatutária representam as possíveis contribuições que as diversas disciplinas emprestam ao campo teatral, dotando-o de um caráter interdisciplinar.

Todavia, Pavis (2003) apresenta o vocábulo teatrologia cuja noção refere-se ao termo alemão Theaterwissenschaft que significa “ciência do teatro” e engloba todos os estudos relativos à dramaturgia, cenografia, encenação e às técnicas do ator, aplicando-se, sobretudo, aos estudos do texto literário teatral. Assinala-se que, segundo Pavis, a teatrologia, assim como a semiologia, é responsável pela reflexão das condições epistemológicas dos estudos centrados no teatro.

De Marinis (1997) defende o uso do termo teatrologia para referir-se ao estudo da teoria e prática do teatro. No ensaio denominado Compreender o teatro, De Marinis apresenta a importância de desenvolver um diálogo entre a história do teatro e ciência do espetáculo, colocando-se na perspectiva de uma nova teatrologia, de caráter interdisciplinar e experimental e que esteja centrada na relação teatral, a do

ator-espectador. Na parte introdutória desse ensaio, De Marinis sustenta o estado embrionário em que se encontram a história teatral e as abordagens científicas do espetáculo para anunciar na primeira parte de seu trabalho as quatro vezes que dão constituição a nova teatrologia: a semiologia, a história e historiografia, a sociologia e a antropologia.

Nesta nova teatrologia, esboçada por De Marinis, a semiótica representa apenas um elemento constitutivo enquanto ciência da significação e da comunicação, a quem se deve confiar o trabalho de elaborar um marco teórico geral e exercitar-se como epistemologia metadisciplinar dos estudos teatrais. É preciso destacar que um dos caracteres dessa teatrologia é a noção de experiência que, com o auxílio de Stanislavski (2005) e Barba (1995), De Marinis (1995) problematiza indagando sobre a possibilidade de teorização do teatro sem o uso da experiência ativa dessa arte:

eu me pergunto: é possível compreender uma arte, falar e escrever sobre ela, estudar o ponto de vista histórico e teórico, sem ser também um produtor ou ao menos, um praticante aficionado dessa arte?

■ 24

A resposta à indagação supramencionada não deve ser simplificada, pois de De Marinis se apropria de uma racionalidade problematizante para tentar situar o seu questionamento. A lógica de estruturação que sustenta o seu ponto de vista está realacionada à diferença existente entre as noções de conhecimento-compreensão e de uso. Enquanto a noção de conhecimento-compreensão está vinculada ao saber e à competência passiva, a noção de uso está vinculada ao saber-fazer e à competência ativa. Observa-se, assim, que tal distinção está circunscrita no clássico debate entre teoria e prática que encontra na experiência cotidiana a dissociação entre tais termos, bem como entre compreensão e uso e saber e saber-fazer, principalmente no que se refere a experiência de signos, representação e códigos tão complexos como é o caso da linguagem teatral.

Referências:

BACHELARD, Gaston. **Epistemologia**. Lisboa: Edições 70, 1986.

BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator**. São Paulo: Hucitec, 1995.

DE MARINIS, Marco. "Ter experiência da arte: para uma revisão das relações teoria/prática no contexto da nova teatrologia". In: PELLETTIERI, O. & ROVNER, E. (Orgs.). **La puesta em escena em Latinoamérica: teoria y práctica teatral**. Buenos Aires: Galerna/GETEA, 1995.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro**. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologie du théâtre**. Paris: Quadrige/PUF, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. RJ: Forense Universitária, 2000.
- FOUREZ, Gerard. **A construção da ciência**. São Paulo: UNESP, 1995.
- GEYMONAT, L. & GIORELLO, G. **As razões da ciência**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- GÓMEZ, A. **A cultura escolar na sociedade neoliberal**. Porto Alegre: ArtMed, 2001.
- HESSEN, Johannes. **Teoria do conhecimento**. Coimbra: Armênio Amado, 1987.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. **Temas básicos da sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- JAPIASSU, Hilton. **Introdução ao pensamento epistemológico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- KHUN, Thomas. **La estructura de las revoluciones científicas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- LAKATOS, I. **History of science and it's rational reconstructions**. Boston: Reidel Publishing House, 1976.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTOS, Boaventura. **A crítica da razão indolente**. São Paulo: Cortez, 2000.
- SANTOS, Boaventura. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Porto: Afrontamento, 1995.
- SCHAFF, Adam. **História e verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- VYGOTSKY, Lev. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WEBER, Max. **Conceitos básicos de sociologia**. São Paulo: Moraes, 1989.

Recebido em: 25/9/2017 - Aprovado em: 29/11/2017