

TEATRO E EPISTEMOLOGIA: CRÔNICA DE UMA RELAÇÃO NO CAMPO DO CONHECIMENTO

*Adilson Florentino**

RESUMO: Este artigo é fruto de um conjunto de reflexões tecido no interior da minha tese de doutorado intitulada “A hora e a vez do ensino do teatro: historicidade, narrativas de professores e perspectivas paradigmáticas”. Um dos eixos centrais aprofundados na tese girou em torno da análise do processo de gênese, estruturação e desenvolvimento do Teatro como campo de conhecimento. O título indica uma direção, uma intencionalidade por trabalhar no espaço das relações entre o teatro e a epistemologia na tarefa de construir um campo de investigação específico, o dos estudos teatrais, que como é sabido encontra-se em uma fase embrionária no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro e epistemologia. Pesquisa teatral. Saber teatral.

ABSTRACT: This article is fruit of a group of reflections of my doctorate theory that rotated around the analysis of the theater as knowledge field. The title of this article indicates a direction in the space of the relationships between the theater and the epistemology with the objective of building an investigation field called theatrical studies that in Brazil meets in an embryonic phase.

KEYWORDS: Theater and epistemology. Researches theatrical. To know theatrical.

Introdução

Este artigo é fruto de um conjunto de reflexões tecido no interior da minha tese de doutorado intitulada “A hora e a vez do ensino do teatro: historicidade, narrativas de professores e perspectivas paradigmáticas”. Um dos eixos centrais aprofundados na tese girou em torno da análise do processo de gênese, estruturação e desenvolvimento do Teatro como campo de conhecimento. O processo analítico requerido para empreender essa questão proposta partiu do pressuposto de que o lugar que a pesquisa ocupa no campo do teatro não deve prescindir da compreensão de suas condições sócio-epistemológicas. Nessa perspectiva, proponho analisar o tema das relações entre os campos teórico e

* Adilson Florentino é professor do Departamento de Interpretação/Licenciatura e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Doutor em Teatro pela UNIRIO. adilsonflorentino@globo.com

prático das investigações teatrais a partir das seguintes dimensões:

1. do conhecimento de suas múltiplas inter-relações com a sociedade, a cultura e as manifestações artísticas;
2. do conhecimento de seu desenvolvimento com relação às transformações sócio-culturais.

A diversificação de olhares que, do ponto de vista de Carreira e Cabral (2006), caracteriza a investigação metodológica da pesquisa em teatro é, no meu entendimento, também passível de aplicação às diversas áreas do conhecimento, dada a diversidade de tendências e métodos que compõem as práticas científicas contemporâneas. Essa diversidade de paradigmas representa uma condição da trajetória histórica da ciência desde o século XX e pode encaminhar a nossa reflexão a concentrar os seus esforços no fato de que ainda estamos a atravessar um desses momentos que Kuhn (1995) definiria como sendo de crise dos paradigmas, que se materializa na proliferação de teorias rivais e contraditórias e na crescente sensação de insegurança por parte dos pesquisadores. A diversificação de paradigmas e a conseqüente sensação de insegurança podem despertar, no campo da produção de conhecimentos em teatro, o desejo de encontrar uma perspectiva interdisciplinar e complexa.

No curso dos últimos decênios, tanto as ciências humanas e sociais como o saber teatral tem testemunhado uma profunda renovação metodológica e epistemológica. No que concerne ao conhecimento teatral esta renovação tem afetado não somente o seu conteúdo, mas, também, suas perspectivas de análise, seus métodos de trabalho e seu estatuto como saber no espaço de circunscrição das ciências da arte. Assim sendo, o objetivo aqui proposto é o de tentar responder as indagações e reflexões em torno dos efeitos na compreensão das especificidades e funções do teatro como saber artístico, bem como as transformações decorrentes no território das investigações sobre o campo dos estudos teatrais.

O sentido deste artigo é apontar algumas questões que eu considero centrais e fronteiriças na definição do que se pode entender por pesquisa na área de conhecimento do teatro. O caráter de escrita sumária torna este documento um instrumento que pretende incitar a reflexão, não tendo mais ambição do que registrar, sem desejo de aprofundamento, alguns eixos que podem interessar a comunidade acadêmica da área.

Este artigo supõe somente expressar algumas questões que não esgotam a totalidade do que contemporaneamente é possível assinalar sobre este tema. O título indica uma direção, uma intencionalidade por trabalhar no espaço das relações entre o teatro e a epistemologia na tarefa de construir um campo de investigação específico, o dos estudos teatrais, que como é sabido encontra-se em uma fase embrionária no Brasil. Estou consciente da complexidade dessa questão e do grau de autonomia relativa que pode assumir o que está sendo proposto neste artigo.

A relação ciência e arte

A análise da relação ciência e arte pode parecer muito ampla e genérica, no entanto, aqui se destacam dois eixos importantes dessa relação: a fundamentação epistemológica e a sua aplicabilidade possível nos procedimentos metodológicos da investigação utilizados na pesquisa em teatro. Também se destaca o conceito de arte assumido em uma de suas acepções e que está vinculado à função cognitiva, ou seja, ao entendimento da arte como um modo de construção de conhecimento e verdade.

Segundo autores como Boaventura Santos (2000) e Morin (2002), um dos problemas fundamentais que enfrentam as pesquisas no campo das ciências humanas e sociais tem um fundo essencialmente epistemológico, pois gravita em torno dos conceitos de ciência e de conhecimento, bem como da respeitabilidade científica de seus produtos em que se inserem o conhecimento da verdade e das leis da natureza. Nesse sentido, até mesmo o surgimento, na segunda metade do século XX, das correntes pós-modernistas, pós-estruturalistas, construtivistas e desconstrucionistas se deu sob a insígnia da formulação de uma teoria do conhecimento.

Cabe aqui sublinhar e ilustrar que o problema reside no conceito restrito de cientificidade que está sendo adotado, especialmente nas ciências humanas, na medida em que nega a legitimidade dos processos assentados no uso da liberdade e da criatividade. A adoção desses processos poderia exigir dos pesquisadores uma grande sensibilidade no uso de métodos, técnicas, estratégias e procedimentos, assim como, por outro lado, exigiria um grande rigor, sistematicidade e criticidade como critérios básicos da cientificidade requerida pelos níveis acadêmicos.

A interação dos processos investigativos descritos acima exigiria o redimensionamento da relação arte e ciência. No interior dessa discussão, Eco (1976) situa que a preocupação da ciência é a de homogeneizar através de noções gerais, mas a homogeneização se exerce sobre quantidades e não sobre qualidades, que por definição, é o que escapa a toda homogeneização, prosseguindo nessa linha de raciocínio, Eco defende o ponto de vista de que a arte não é absoluta, mas sim uma forma de atividade que entra em relação dialética com outras atividades, interesses e valores.

Este espaço foi sendo ocupado no decurso da segunda metade do século XX pelas metodologias qualitativas, cada uma em seu próprio campo e a seu modo, caracterizado pelo seu esforço em possuir essas duas qualidades indispensáveis: por um lado, ser sensível à complexidade da vida humana atual e, concomitantemente, por outro lado, aplicar processos rigorosos, sistemáticos e críticos a fim de lograr conhecimentos fundamentados epistemológica e metodologicamente perante à comunidade científica.

Portanto, torna-se emergente alcançar essas duas metas, tanto no que

concerne à ilustração epistemológica, como nos elementos que estão relacionados à sua concreticidade e aplicabilidade nas principais metodologias qualitativas atualmente em uso, como se sucede no caso dos estudos teatrais.

No contexto total da experiência humana, Gadamer (2007) defende que existe uma experiência da verdade, como a experiência da filosofia, da arte e da história, que são formas de experiência nas quais se expressa uma verdade que não pode ser verificada com os meios de que dispõe a metodologia científica clássica (tradicional). Gadamer assinala que nos textos de grandes pensadores como Platão, Aristóteles, Leibniz, Kant ou Hegel é possível o conhecimento de uma verdade que não se alcançaria por outros caminhos, ainda que tal alcance contradiga o padrão de investigação e progresso com que a ciência está acostumada a medir-se. Dando continuidade, Gadamer coloca que igual vivência se daria na experiência da arte, já que na arte se experimenta uma verdade que não se logra com outros meios. O que se situa nesta questão abordada por Gadamer é a intenção de desenvolver um conceito de conhecimento e de verdade que responda ao conjunto da experiência hermenêutica.

Gadamer continua esclarecendo como essa experiência vivencial que, como vivência, permanece integrada na totalidade da vida, é um autêntico conhecimento que se situa como mediação da verdade, como uma pretensão de verdade diferente da ciência, ainda que não subordinada e nem inferior a ela. Por isso, ele propõe que a oposição entre o lógico e o estético seja de caráter duvidoso.

Segundo os estudos da neurociência contemporânea (GAZZANIGA, 2006), nossos sistemas cognitivo e afetivo não constituem dois sistemas totalmente separados, mas constituem um só sistema, a estrutura cognitivo-emotiva em que há a união do lógico e do estético na vivência total da realidade experimentada.

De todas essas considerações, o importante é assinalar que o momento histórico contemporâneo torna-se cada vez mais complexo em suas múltiplas dimensões, tornando mais difíceis os processos metodológicos de investigação que pretendem conhecer profundamente uma de suas facetas. O campo teatral também participa nesse processo de conhecimento a partir da diversidade de métodos, estratégias, procedimentos e teorias que tentam abordar e enfrentar a complexa realidade do fenômeno teatral em diferentes contextos sócio-culturais.

As diversas abordagens metodológicas utilizadas no campo teatral, desde a semiologia, a historiografia, a análise documental, a etnografia, a análise do texto dramático etc., devem estar assentadas numa fundamentação epistemológica que dialogue com a filosofia da ciência atual, bem como devem situar a articulação teoria-prática no âmbito da riqueza de recursos e procedimentos empregados pelo campo artístico, como um pressuposto para fazer a crítica à ciência rígida e tradicional.

As perspectivas teórico-metodológicas em teatro devem ser sensíveis à

complexidade do fenômeno teatral contemporâneo e, ao mesmo tempo, devem ser dotadas de procedimentos rigorosos, sistemáticos e críticos a fim de possuírem uma respeitabilidade no seio da comunidade científica.

Doravante, no que concerne à relação ciência e arte, o pesquisador comprometido com os estudos teatrais deverá lograr um tríplice objetivo fundamental:

1. refletir sobre a problemática epistemológica produzida pelo contexto histórico contemporâneo a ser caracterizado como uma fase de transição de paradigmas (BOAVENTURA SANTOS, 2006), buscando a elucidação das práticas e teorias que dão sentido e legitimidade ao processo de produção de conhecimento no campo teatral;
2. saber-fazer o uso de diferentes perspectivas metodológicas que articulem teorias, conceitos e práticas, redimensionando o campo teatral como sendo um campo da práxis;
3. representar o campo teatral como um território epistemologicamente interdisciplinar, no qual diferentes perspectivas dialogam para tornar significativa tanto a poética como a problemática da arte do teatro.

O saber teatral

As considerações em torno da problemática do teatro como um campo de saber e de conhecimento em suas relações epistemológicas assumem neste trabalho um caráter radical: o teatro é visto como o produto de uma investigação, como uma disciplina construída ou fabricada a exigir um discurso interdisciplinar constituído a partir de um processo de hermenêutica do saber artístico e/ou hermenêutica do saber teatral. Dessa forma surge a seguinte indagação: se em todo discurso sobre o teatro residir a presença de uma interpretação, não seria o próprio teatro como conhecimento pura e simplesmente uma interpretação construída pelo pesquisador?

Há necessidade de que possamos distinguir sem ambigüidades entre duas afirmações claramente opostas. Por isso, uma questão é afirmar que no conhecimento teatral há interpretação; a outra questão é sustentar que o teatro como conhecimento é interpretação. Entre essas duas colocações há um abismo epistemológico que pode ser compreendido pelo sentido de encadeamento existente entre elas e pela presença de um inevitável elemento de subjetividade que é a problemática da interpretação.

Outras indagações igualmente importantes começam a fazer provocações no cerne das reflexões aqui debatidas. Uma delas diz respeito sobre o modo como o teatro pode contribuir para a formação de um saber artístico-social e para o conhecimento da condição existencial do sujeito como ator histórico, já que o saber teatral está localizado no cruzamento atravessado por diferentes

saberes artísticos. Quais são as estruturas que pertencem especificamente ou formalmente ao teatro? Existe um território próprio do teatro e do pesquisador de teatro? Ou o teatro é obrigado a desintegra-se ante a expansão de outros campos correlatos?

Não cabe aqui nenhuma tentativa de resposta, mas sim capturar algumas aproximações reflexivas que estão imersas no debate contemporâneo. Partindo da premissa de que atualmente nos encontramos numa situação de crise dos saberes científicos, é interessante compreender a forma como o saber teatral participa dessa noção de crise.

Nesse contexto de crise e de incerteza sobre o estatuto não somente do conhecimento científico, mas também dos conhecimentos artísticos, a perspectiva epistemológica, que também é uma perspectiva filosófica por pressupor toda uma metafísica do conhecimento, adquire plena atualidade e se faz particularmente necessária para colocar uma certa ordem na diversidade de abordagens dos estudos teatrais. O que eu gostaria de perceber é se as produções de conhecimento no campo teatral, principalmente aquelas localizadas no Brasil e nos demais países da América Latina estão dotadas de uma perspectiva epistemológica.

Essa desconfiança aponta não somente para o que se entende por epistemologia do teatro como uma reflexão sobre o significado e o sentido do devir teatral mas, sobretudo, se estende à dimensão crítica do teatro cuja reflexão se debruça sobre a especificidade e a validade do conhecimento teatral nos pontos de tensão e de interseção dos diferentes saberes artísticos. A modo de exemplo, menciono a ausência da questão da verdade como eixo da reflexão teórica sobre o estatuto do saber teatral.

Quais são as razões que poderiam ser propostas para explicar essa lacuna por parte dos pesquisadores de teatro? Indubitavelmente, se trata de uma questão complexa que alude à formação dos pesquisadores de teatro. No entanto, é possível propor algumas pistas de reflexão que podem ilustrar o debate em torno dessa questão.

Eu arrisco a apontar três razões que poderiam justificar o espaço lacunar de uma possível epistemologia do teatro:

1. sua pretenciosa ambição de chegar a uma explicação *a priori* no curso da trajetória do teatro;
2. sua pretenciosa ambição de oferecer uma explicação totalizante do significado e do sentido do teatro;
3. sua pretenciosa ambição de chegar a uma explicação científica do teatro segundo o modelo das ciências naturais.

Essas razões acima enunciadas configuram um horizonte caracterizado por uma mistura de luzes e sombras no que tange às considerações em torno de uma epistemologia do saber teatral em sua função crítico-reflexiva. Torna-se, também, importante assinalar que nessas reflexões está contida uma distinção capital, a que se refere à metodologia da pesquisa em teatro e a que se refere à

epistemologia do saber teatral. Como âmbitos de reflexão os dois elementos dessa distinção fundamental podem ser confundidos, produzindo juízos que escapam inteiramente as suas próprias esferas de inteligibilidade ao proceder na epistemologia da mesma forma como se procederia na consideração específica da metodologia da pesquisa em teatro.

O propósito deste artigo é efetivar uma reflexão que esteja centrada na questão problemática da cientificidade do saber teatral e, em decorrência, o problema do objeto teatral como delineamento de uma teoria crítica do teatro em sua reflexividade ou em sua função reflexiva. Nesse sentido, eu tomo por empréstimo do próprio campo epistemológico, as noções de *crítica do conhecimento teatral e de epistemologia do saber teatral*, a fim de designar a intenção de refletir sobre os princípios e fundamentos do teatro como conhecimento.

Fundamentando-me em autores como Bachelard (1985, 1986, 2003) e Geymonat & Giorello (1989), observo que os estudos referentes à temática epistemológica distinguem entre dois níveis de epistemologia no que concerne à questão do estatuto do conhecimento. Trata-se de uma distinção que aponta para a centralidade dos sujeitos cognoscentes. Fazendo a transposição dessa questão para o campo teatral, o primeiro nível estaria constituído pelos profissionais de teatro (atores, encenadores, cenógrafos, críticos, iluminadores, professores) que fazem a reflexão sobre o seu trabalho e a sua profissão, ou seja, estabelecem uma reflexão sobre a sua própria prática teatral.

O segundo nível epistemológico estaria constituído pela reflexão dos pesquisadores que se estrutura levando em consideração o trabalho específico daqueles profissionais de teatro. Assim sendo, ao pesquisador lhe corresponderia situar, segundo sua razão formal, uma disciplina (neste caso o teatro), na hierarquia dos saberes e de retomar para examinar, a um nível de inteligibilidade propriamente reflexiva ou acadêmica, os problemas colocados pelos praticantes do teatro.

O exame atento das diferentes abordagens metodológicas do teatro e das diferentes perspectivas teatrais permite ao teórico do teatro, seja artista de teatro, docente ou pesquisador, exercer sua reflexão no mesmo espaço em que o ofício da teoria e da prática se funde nesta arte dramática que chamamos teatro. Desse ofício emergem as questões fundamentais que articulam o conteúdo próprio da crítica do conhecimento teatral. Portanto, a crítica do conhecimento teatral ou epistemologia do saber teatral torna-se indissociável das metodologias de pesquisa em teatro e ambas estão convocadas a interagirem mutuamente.

Penso que o conjunto das questões até então levantadas permite a elaboração das seguintes indagações:

1. O que é o teatro, uma ciência ou um tipo inteligível de conhecimento estético?

2. É possível alcançar a verdade nesse tipo de campo de inteligibilidade?
3. Em que consiste o trabalho de pesquisa em teatro?
4. Quais as distinções e relações existentes entre o teatro e os demais conhecimentos artísticos?

Essas indagações não podem deixar de escapar do eixo de preocupação de todo o pesquisador que está comprometido com a reflexão teórica sobre a natureza, as condições e as exigências do saber teatral.

Os princípios e problemas, que governam e articulam o debate em torno do significado e alcance do saber teatral, me permitem vislumbrar a possibilidade de um movimento que segue o seguinte curso, das práticas teatrais à epistemologia do saber teatral. No cerne desse movimento, a questão central a ser colocada não é a questão do método como poderia se pensar espontaneamente, mas sim a questão do objeto formal. Um conhecimento, um saber ou uma ciência sempre se define primeira e fundamentalmente pelo objeto, nunca pelo método. O método está inteiramente determinado pelo objeto. É o objeto que de algum modo impõe as opções metodológicas viáveis no interior dos diversos saberes existentes. Se trata de um princípio geral da epistemologia sob a qual o saber teatral não pode subtrair.

Para De Marinis (1997), os estudos contemporâneos sobre o teatro se situam na perspectiva do que ele denomina *teatrologia experimental e pluridisciplinar* cujo objeto gravita em torno da relação ator-espectador, ainda que de modo não exclusivo. Nos limites de minha compreensão teatral, tal definição contém virtualmente uma gama de elementos necessários para um entendimento formal da natureza do saber teatral.

Um primeiro aspecto que eu depreendo da noção de teatro proposta por De Marinis, se refere ao nexos íntimo existente entre o que se denomina a dimensão objetiva do teatro e a sua dimensão subjetiva. Efetivamente, se pode distinguir objetividade e subjetividade no campo teatral, mas é quase impossível fazer a separação entre esses elementos. Toda e qualquer tentativa de separação seria resultante de uma operação puramente lógica. A dimensão objetiva do teatro recai sobre o seu objeto. Reciprocamente, a sua dimensão subjetiva está no fato de que o objeto teatral apreendido constitui-se no objeto captado pelo pesquisador.

Essa noção de teatro que estou a analisar conduz, sem pretender ser exagerado, a afirmação de que o teatro é separável do pesquisador, ou seja, ele pode ser encontrado no “estado puro”, *prêt-à-porter*. Isso implica uma profunda confusão entre a noção de dado teatral e a noção de fato teatral, tal como pode ser encontrada em De Marinis. É importante entender como o pesquisador constitui (atualiza) o fato teatral a partir de e no interior dos dados que estão disponíveis para ele.

Uma outra consideração que eu gostaria de trazer à baila no que diz respeito ao estatuto epistemológico do teatro, se refere ao controvertido e

complexo tema da *cientificidade* do conhecimento teatral. Como já assinalei anteriormente, o teatro é um tipo ou forma de conhecimento, mas não uma ciência no sentido formal que tal termo possui. Para mergulhar nessa questão é preciso evitar desde o início um equívoco que compromete enormemente a compreensão que os pesquisadores têm da natureza e das exigências de seu próprio saber.

O ponto de partida dessa reflexão se encontra necessariamente no problema do objeto formal do saber teatral, ou mais precisamente nas propriedades do objeto teatral. O teatro se ocupa de uma realidade inteligível que o pesquisador aspira apreender como sujeito. O problema do sujeito entendido como propriedade do objeto teatral deve ser uma das questões centrais proposta pela epistemologia do saber teatral. É preciso reconhecer com clareza que o objeto formal do teatro é sempre singular e não universal. Isso coloca algumas dificuldades para situar o discurso sobre o teatro no interior dos diversos saberes científicos.

A partir dessa perspectiva, o teatro não pode ser considerado como uma ciência no sentido rigoroso que este termo possui. O teatro não constitui uma ciência nem no sentido clássico, em que a ciência é compreendida e definida no horizonte da filosofia e mais precisamente da metafísica, como também no sentido moderno em que a ciência é compreendida e definida no horizonte das ciências empíricas, mais particularmente da física.

Até mesmo numa certa noção pós-moderna de ciência entendida como um conjunto de problemas e hipóteses, o teatro não pode ser considerado uma ciência. Desse modo, qualquer que seja o horizonte epistemológico sobre o qual nos situemos para abordar tal problemática, é possível chegar à conclusão de que nenhum dos diferentes horizontes descritos admite a possibilidade de que o singular enquanto singular possa constituir-se em um autêntico objeto de ciência.

Por outro lado, eu defendo a reflexão sobre o problema da *cientificidade* do conhecimento teatral na medida em que há nele uma dimensão metodológica. Com isto eu quero pressupor que o teatro se apropria dos cânones científicos quando privilegia o modo como o pesquisador se aproxima do seu objeto formal, que constitui um modo rigoroso e sistemático, ao mesmo tempo, assaz específico. Ao se falar de ciência a propósito do conhecimento teatral não é no sentido de *episteme*, mas sim no sentido de *techné*, por oposição ao conhecimento vulgar da experiência cotidiana.

O pressuposto de que o teatro não constitua uma ciência no sentido próprio e rigoroso que esse termo possui, não implica desconsiderar que o discurso elaborado pelo pesquisador em teatro não seja capaz de estabelecer conclusões e certezas, que se situem numa ordem totalmente oposta do conhecimento de senso comum.

O teatro não é uma ciência, todavia, encontramos nele a presença de uma

atitude científica e de um ambiente científico que se manifestam claramente em dois contextos bem precisos. Em primeiro lugar, aparecem desde a etapa inicial do trabalho de todo pesquisador e que consiste na constituição de seu objeto a partir de e no interior dos dados e fontes teatrais. Eu prefiro me referir ao termo constituição em vez de construção do objeto (referência a Kant), pois o pesquisador encontra os inteligíveis teatrais em potência, em um contexto que é objetivamente independente dele. O pesquisador não inventa ou cria os fatos que estuda; ele os atualiza a partir de um conjunto de matéria prima que são as fontes teatrais.

Em segundo lugar, a atitude e o ambiente científico encontram a sua plena cristalização no trabalho intelectual próprio do pesquisador e que consiste na explicação, compreensão e interpretação de seu objeto – o fato teatral.

Quando afirmo o pressuposto de que o teatro não é uma ciência (*episteme*), estou falando do ponto de vista formal e não material. Isso significa esclarecer que estou situando essa problemática do lado do objeto formal e não do lado do sujeito cognoscente, o pesquisador; pois do ponto de vista da doutrina epistemológica só há ciência (*episteme*) daquilo que é universal e necessário. E o conhecimento do teatro é singular e contingente.

Não obstante, os caracteres singular e contingente e que constituem as propriedades do objeto do teatro, são o que se podem denominar numa perspectiva dos estudos teatrais, um fato teatral. A fim de se evitar algumas confusões e equívocos de interpretação, eu gostaria de apresentar alguns posicionamentos em torno dessa questão.

Primeiramente, a noção de fato é uma noção bastante complexa no contexto da epistemologia em geral, pois se trata de uma noção análoga, e da epistemologia do saber teatral em particular. No caso da epistemologia em geral, é preciso reconhecer que um mesmo dado ou informação pode ser lido pelo entendimento de diferentes graus de profundidade; e o objeto que a inteligência percebe nele pode ser conceptualizado em diferentes graus de abstração formal; do ponto de vista material, pode ser a mesma realidade, bem como as palavras podem ser as mesmas, mas seu valor inteligível será muito diferente. O que estou tentando demonstrar é que a compreensão da noção de fato no âmbito das metodologias utilizadas pelos estudos sobre o teatro é que possibilita uma reflexão propriamente epistemológica.

Torna-se relevante ressaltar que este trabalho tem por objetivo realizar uma reflexão que possa contribuir para o entendimento de um marco conceitual para uma possível história dos objetos de conhecimento no campo do teatro, ou seja, uma possível história que indague como se constituem esses objetos no contexto acadêmico do teatro, que transformações sofrem, como se transformam em outros objetos e como podem desaparecer do horizonte científico; uma possível história que se ocupe dos critérios que legitimam o conhecimento desses objetos como científicos, levando-se em conta tanto as

argumentações de caráter lógico-metodológico, como também de caráter especulativo; uma história que indague as relações entre esses objetos científicos no teatro e a experiência prévia sobre as práticas teatrais concretas.

Assim sendo, defendo o pressuposto conceitual de que todos os objetos do conhecimento científico no campo do teatro são históricos. Fundamento a minha defesa a partir da leitura de Daston (2000) que sustenta a tese da historicidade dos objetos científicos. Reside na defesa desse pressuposto conceitual a intenção de recuperar a indagação histórica dos problemas epistemológicos subjacentes na produção do conhecimento teatral.

A análise da construção histórica dos critérios normativos que intervêm na produção do conhecimento é o que permite pensar em uma linha de indagação histórica que sintetize as contribuições das idéias, não como uma simples justaposição de enfoques, mas apresentando sua participação articulada na produção do conhecimento. Atualmente se reconhece que não há critérios normativos absolutos, suprahistóricos, para avaliar o conhecimento. A produção do conhecimento teatral utiliza determinados critérios porque compreende que o seu conhecimento é histórico, contingente e condicionado.

Do conjunto de reflexões sobre a questão epistemológica no mundo contemporâneo, destaco algumas que podem ter relevância para o marco de uma possível história sobre os objetos de conhecimento no campo teatral:

1. A ciência não constitui uma empresa totalmente autônoma, pois a construção e a constatação de teorias estão submetidas a fatores externos, de caráter social, ideológico, político, etc.
2. Os critérios epistêmicos de comparação e avaliação de teorias também não são autônomos; eles são resultantes da dinâmica de várias disciplinas e, dessa forma, o estudo histórico dessa dinâmica permite elucidar o tipo de racionalidade presente em cada contexto de investigação.
3. O desenvolvimento da questão epistemológica resulta da problemática relação entre a história das ciências e a filosofia das ciências.
4. Como existem diversas maneiras de organização da experiência, o papel da evidência empírica na construção de teorias precisa ser relativizado.
5. As unidades de análise no campo científico podem assumir diferentes formas, tais como paradigmas, concepções, rede de teorias etc.
6. Tanto os pressupostos teóricos como os metodológicos se interatuam e se modificam mutuamente.
7. Configura-se a necessidade de estudos das transformações locais que ocorrem nos marcos conceitual e metodológico.
8. Não há possibilidade de determinar um padrão geral básico para todas as disciplinas científicas a partir do exame de uma única ciência.

Esse conjunto de reflexões assume um certo relevo no debate em torno da epistemologia histórica e da sociologia das ciências e de suas contribuições decisivas na renovação dos estudos históricos da ciência em que o teatro pode

ser encarado não apenas como um tipo de saber mas, sobretudo, como uma prática social. Aqui a centralidade recai nos modos específicos de regulação que asseguram o desenvolvimento do teatro como campo de conhecimento.

Do ponto de vista do entendimento da ciência como um conjunto de práticas, elas são encaradas como realidades locais em que há a possibilidade de observar os procedimentos, as ações concretas e as negociações dos pesquisadores no terreno de realização da investigação, assim se define toda uma concepção construtivista de ciência. A ciência emerge como uma construção, como o produto de um processo social pelo qual os enunciados são elaborados, transformados, legitimados e desconstruídos. Os fatos científicos são resultantes de um processo prático pelo qual os cientistas elaboram seus enunciados e os separam das circunstâncias locais de sua elaboração. Os cientistas não descrevem simplesmente a realidade ou a natureza, mas as constroem.

Esses estudos têm mostrado questões relativas à produção do conhecimento científico e permitem enriquecer o estudo histórico dos objetos no campo teatral a partir das seguintes considerações:

1. A análise do conhecimento teatral deve ser pluridimensional.
2. Os conflitos científicos sobre o teatro constituem momentos de debate.
3. As noções de “objeto-fronteira”, “atores-redes” e “teoria da tradução” (Martin, 2003; SANTOS, 2006) constituem ferramentas de análise que podem contribuir para a abordagem histórica dos objetos do conhecimento teatral.
4. As dimensões sociais e racionais não se opõem no que tange aos estudos teatrais.
5. Os diferentes enfoques do teatro são produtos de construções estéticas, teóricas e sociais.

No entanto, eu gostaria de retomar a seguinte indagação: o que significa afirmar que os objetos de conhecimento no campo teatral são históricos? Significa que possui uma realidade que é essencialmente histórica e supõe transformações ao longo do tempo. A experiência científica é um tipo de experiência diferente da experiência cotidiana e os objetos de conhecimento teatral podem coincidir ou não com aquilo que se acredita conhecer a partir da experiência teatral cotidiana. Significa afirmar que os objetos de conhecimento no campo teatral são produzidos por formas específicas de teorização, por procedimentos específicos de reflexão.

No caso dos objetos de conhecimento no campo teatral, além das transformações conceituais, há que se levar em conta que as práticas teatrais se transformam em suas relações sociais e históricas, recriando-se por meio de suas próprias categorias interpretativas.

Uma história do teatro como uma possível história dos objetos científicos no campo teatral deve ter em conta a historicidade de seus objetos de

conhecimento num duplo sentido, a saber, as transformações conceituais que incluem paradigmas e métodos de investigação, bem como as transformações conceituais resultantes das mudanças históricas das próprias práticas teatrais.

A concepção de uma história do teatro entendida como parte de uma história do objeto científico do teatro se alimenta da história das idéias e do campo profissional e intelectual relacionado com o teatro. Parte da idéia de que o teatro está constituído por diversas disciplinas de conhecimento e investigação, por um conjunto de discursos, práticas e usos de saberes que participam em sua constituição.

Trata-se de indagar certos objetos dos saberes do teatro a partir dos espaços de legitimação acadêmica (publicação, congresso, organização científica), dos modos de recepção dos autores e correntes de pensamento, das práticas de investigação em relação a tais objetos, assim como as práticas políticas de intervenção teatral.

Na tentativa de sublinhar a importância da epistemologia histórica, ela se situa no contexto de reflexão daqueles teóricos que, como Khun (1995) e Lakatos (1976), propunham a história da ciência como uma ferramenta de análise filosófica em contraposição as orientações que justificavam de forma sincrônica o conhecimento científico. Especificamente, a epistemologia histórica se vincula às tradições histórico-filosóficas que questionam todo o tipo de reducionismo lógico, empírico e metodológico.

A dimensão histórica da epistemologia não somente afirma em conexão com a tradição que lhe é precedente, que a história da ciência oferece diferentes pontos de vista e diferentes modos de conceituação de velhas questões filosóficas, mas também sustenta que a ontologia e a epistemologia da ciência não estão proscritas da história da ciência. Isto quer dizer que a historicidade é epistêmica e ontológica, está vinculada às categorias, aos objetos da ciência e aos valores e dispositivos de produção do conhecimento científico.

A epistemologia histórica critica o uso ingênuo de complexas noções epistemológicas. A historicidade alude à genealogia dos conceitos científicos e filosóficos, tais como a demonstração, a explicação, a objetividade e a experimentação. Para a epistemologia histórica inexistem um único protocolo de justificação de crenças ou uma única epistemologia do testemunho científico; a historicidade penetra nos critérios de avaliação e escolha de teorias, na produção de evidências e na racionalidade científica. A epistemologia histórica consiste em uma nova forma de conceber a historiografia da ciência.

A questão problemática que se situa nessa discussão é a da crise da filosofia kantiana de ciência e da dissolução do sujeito transcendental como possibilidade gnosiológica da ciência. Tal crise deu lugar ao surgimento da historicidade como configuração interna do conhecimento. As categorias deixavam de ser objeto de uma dedução transcendental e passavam a ser resultantes de uma gênese histórica, inaugurando, dessa forma, a incorporação

da noção de temporalidade na epistemologia. Nesse sentido, autores como Bachelard (2003) e Foucault (1989) consolidaram o caráter genealógico da subjetividade e tornaram inevitável a existência de um sujeito histórico.

Para os estudos do campo teatral todo esse debate alude ao pressuposto de que o teatro também deve estar atravessado internamente pela historicidade epistêmica.

Por uma epistemologia do saber teatral

Se as considerações aqui discutidas pretendem contribuir para pensar um campo específico de investigação, é preciso fazer um esforço coletivo e intelectual para caracterizar explicitamente o teatro como campo de conhecimento. O eixo de preocupação aqui anunciado é o de demarcar e caracterizar o marco epistemológico do teatro. Isso implica, por um lado, uma explicação sobre a qualidade do conhecimento que se pode alcançar no teatro e, por outro lado, uma determinação das estratégias metodológicas mais adequadas. Estas questões tão elementares, porém tão fundamentais, devem ser trabalhadas pela nascente comunidade de investigadores do teatro de forma explícita e em formato de discussão acadêmica. Isso poderá permitir estabelecer certos princípios de debate e posicionamento diante das diversas investigações que estão sendo produzidas.

A ausência dessa discussão e do conseqüente consenso – mesmo que seja identificável os dissensos – pode produzir críticas favoráveis ante aos trabalhos que não subsidiam a construção de nossa área no âmbito científico que aqui se pretende. Há quem diga que o debate sobre temas epistemológicos e metodológicos são ociosos. Como não creio que este seja um bom posicionamento, insisto em apontar na direção de fundação um campo específico de conhecimento que possa dialogar com as ciências existentes, buscando identificar problemáticas de conhecimento, estabelecer teorias explicativas específicas e construir uma metodologia mais adequada possível para resolver os problemas fundamentais do teatro.

O teatro pode se constituir num campo próprio de investigação que devera dialogar com os conhecimentos produzidos por outras ciências na medida em que possui possibilidades teóricas de estabelecer limites epistemológicos e metodológicos que lhe dêem legitimação como um campo específico de investigação no contexto das artes. Para levar a cabo tal empreendimento são necessárias várias premissas, uma delas é a existência de uma comunidade acadêmica que comungue deste objetivo a partir da elaboração de uma estratégia acompanhada de um processo de reflexão e produção de investigações concretas, de modo a estabelecer os requisitos necessários para a constituição de um corpo teórico relativamente estável.

Mas, duas indagações gravitam em torno do eixo dessa discussão:

1. É possível um conhecimento científico do teatro que tenha um caráter semelhante aquele alcançado pelos campos disciplinares já consolidados?
2. É possível um conhecimento científico das artes?

O tema da cientificidade do conhecimento artístico e de sua possibilidade em alcançar um conhecimento com caráter projetivo e preditivo que outras ciências alcançaram constitui um tema assaz polêmico e interessante. Para aqueles que se dedicam a investigação das artes se trata da sempiterna questão sobre a natureza e o alcance do que se denomina ciência e um dos consensos que se têm logrado é em ser considerada como um dos modos privilegiados de conseguir informações objetivas do real, mesmo que não sejam definitivas e exatas.

Todavia, as indagações supra afetam todo o edifício do conhecimento científico, incluídas as ciências naturais, se bem que afetam de forma mais especial as denominadas ciências humanas, sociais, do espírito ou da cultura. O que interessa nessa discussão é pensar a questão da cientificidade pela homologação da problemática de um novo campo de investigação, que é o do teatro, com as ciências já consolidadas. Portanto, tentarei esboçar de forma sumária o problema que deve ser proposto na abordagem do conhecimento científico do teatro.

No momento de constituição da ciência moderna há a evidência de duas culturas, a científica e a artística. À cultura científica se atribuía o dom da objetividade; à cultura artística, o da beleza subjetiva. Se as ciências da natureza tiveram que se emancipar das pré-noções dogmáticas e imutáveis de corte teológico e metafísico que pretendiam explicar o mundo *a priori*, o mesmo movimento foi feito com retardo pelas atividades intelectuais dedicadas aos estudos das artes. Foi na tensão dessa discórdia cronológica entre ambos os processos que se produziu o divórcio que deu lugar a uma linha de demarcação daquilo que era considerado ciência e daquilo que não era.

No decorrer do século XX, paradoxalmente, o problema da cientificidade das disciplinas humanas e sociais, nas quais eu situo as disciplinas artísticas, não afetava somente o seu próprio estatuto, mas toda a fundamentação geral do conhecimento científico. Pressupor uma fundamentação científica do teatro é propor um debate complexo para as disciplinas cujo paradigma científico é dominante. Pensar na possibilidade de um estatuto científico no teatro pressupõe abrir de fato um debate sobre a própria noção de ciência e de suas fragilidades.

No processo de discussão do estatuto científico do teatro muitas perspectivas críticas são convidadas a participar, entre as quais as críticas de inspiração marxista e pós-modernista que têm fortalecido esse debate, contribuindo a configurar uma concepção de ciência mais aberta. Todavia, ainda é recorrente a argumentação do entendimento da ciência como tendo um conhecimento exato, formalizado e eficiente em que a física, pelo menos

teoricamente, seria o paradigma perfeito de cientificidade. Diante dessa argumentação, o teatro não poderia ser considerado uma ciência, pois não pode produzir esse tipo de conhecimento e não possui grau de perfeição metodológica para produzir resultados exatos e totalmente objetivos.

Essa questão é de fundamental importância para conceber uma prática investigadora no campo teatral, na medida em que é possível delimitar, pela estratégia metodológica, quais são os saberes do teatro obtidos pelas práticas teatrais e qual é o conhecimento obtido pelo trabalho investigativo.

Não obstante, no que realmente consiste os estudos teatrais? Uma primeira tentativa de resposta aproximada é que os estudos teatrais constituem uma unidade cimentada na diversidade. Isto quer dizer que o teatro constitui um todo objetivo suscetível de ser analisado e explicado unitariamente pela contribuição de diversas disciplinas, segundo o tema particular objeto de estudo.

A unidade da realidade teatral pode ser estudada por uma diversidade de disciplinas. A garantia da unidade do teatro está no objeto e a sua diversidade está nos enfoques e perspectivas. Por isso, penso ser possível a institucionalização de novos campos diferenciados de investigação científica, assim como o teatro, na medida em que se demarca o objeto de estudo e os procedimentos metodológicos específicos para solucionar os problemas teóricos e práticos que se colocam como um desafio à observação do fenômeno teatral numa dada perspectiva.

O fenômeno de elasticidade da possibilidade do teatro como campo de conhecimento permite inaugurar novos campos de atividade investigativa em que a cena, o texto dramático ou a relação ator-espectador emergem como possíveis objetos de demarcação a partir do alcance dos seguintes objetivos, entre outros:

1. um conhecimento rigoroso das diversas disciplinas que dialogam com o teatro;
2. uma relativa estabilidade das teorias explicativas.

Em todos os estudos teatrais há uma particularidade especial desse conhecimento que se deriva da própria natureza do fenômeno teatral, pois ele se caracteriza pela diversidade, complexidade, variabilidade e imaterialidade. O terreno do teatro possui por sua própria natureza um alto grau de variabilidade, pois qualquer influência endógena ou exógena o modifica; há também uma grande complexidade, uma vez que se situa no espaço da expressão artística, permitindo interpretações próprias no imaginário individual e coletivo; outro desafio é a imensa diversidade de situações nas quais o teatro se manifesta: por exemplo, o teatro como espetáculo é único e efêmero.

No entanto, um dos pontos mais importantes a ser assinalado nas malhas desse debate, é que o conhecimento sobre o teatro adquire toda a sua potencialidade ao assumir dimensões epistemológicas semelhantes àquelas do mundo científico.

Referências

BACHELARD, G. **O novo espírito científico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

_____. **A epistemologia**. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

CARREIRA, A.; CABRAL, B. (Org.). **Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

DASTON, L. **Biography of scientific objects**. Chicago: Chicago University Press, 2000.

DE MARINIS, M. **Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrología**. Buenos Aires: Galerna, 1997.

ECO, U. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

GADAMER, H. **Verdade e método I**. Petrópolis: Vozes, 2007.

GAZZANIGA, M. & OUTROS. **Neurociência cognitiva**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GEYMONAT, L.; GIORELLO, G. **As razões da ciência**. Lisboa: Edições 70, 1989.

KUHN, T. **La estructura de las revoluciones científicas**. Madrid: Fondo de Cultura Economica, 1995.

LAKATOS, I. **History of science and it's rational reconstructions**. Boston: Reidel Publishing House, 1976.

MARTIN, O. **Sociologia de las ciências**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

MORIN, E. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SANTOS, B. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.