

**OLIVEIRA, Frederico Ramos.** Ator, Mestre em Artes, UFMG. Arte e Ciência, Teoria e Prática e outros encontros difíceis de acontecer.

## RESUMO

A comunicação discute aspectos do conhecimento em arte, recuperando alguns fundamentos dessa questão e apresentando algumas experiências em Etnocenologia. Considerando uma abordagem gnoseológica mais ampliada, são polemizados os aspectos institucionais, apontando os encontros experimentados e questionando possíveis caminhos a percorrer.

**Palavras chave:** Arte. Ciência. Gnoseologia. Etnocenologia.

## ABSTRACT

The communication discusses aspects of knowledge in art, recovering some fundamentals of the issue and presenting some experiences in ethnoscenology. Taking a broader approach gnoseological are polemize institutional aspects, pointing encounters experienced and questioning possible ways to go.

**Keywords:** Art. Science. Gnosiology. Ethnoscenology.

## Gnoseologia da arte

Se a ciência não é o único tipo de conhecimento válido, Epistemologia seria apenas o estudo do científico, enquanto que a Gnoseologia seria o estudo da sabedoria em geral. As palavras para nomear conhecimento: *Kunst* (alemão), *know* (inglês), *cognosco* (latim) e *gignosco* (grego) têm origem em *gno*, que significa conhecimento teórico ou prático. Arte vem de *Ars*, termo latino que se refere a juntar partes em um todo (FREITAS, 2005). Assim, *Ars* teria a função de nomear o fenômeno da arte globalmente e gnose (da arte), caracterizaria os aspectos gnósticos, tratando do conhecimento na arte.

A este propósito, Aristóteles é o filósofo paradigmático, definindo claramente tipos de conhecimento distintos: o conhecimento empírico (*empeiria*), o conhecimento técnico (*technê*), o conhecimento prático (*práxis*) e o conhecimento teórico ou teorético (*theoria*). Todos eles são saber (*sophia*): a *empeiria* é um saber de experiências feito; a *technê* um saber como, um saber fazer; a *práxis* um saber agir ou actuar e, por consequência um saber prático ou ético-moral; a *theoria* é saber pelo saber, saber pelo desejo de saber ou saber pelo amor ao próprio saber. Por isso, de todos, a *theoria* é o saber mais autêntico, constituindo a verdadeira *sophia* ou o verdadeiro conhecimento (*episteme*) (FONSECA, 1998).

*Doxa* seria opinião emitida; *Epísteme*, fato demonstrado logicamente; *Poética*, tratamento estético mais ampliado e *Techné* referir-se-ia aos aspectos metodológicos, aos procedimentos e meios para fazer acontecer a arte.

(...) o conhecimento no Ocidente passa a ser classificado desde Aristóteles (...) como saber em geral (*εἰδέναι* – *eidénai*) e saber científico (*ἐπιστάσθαι* – *epistasthai*) (...) O primeiro — ligado ao verbo grego *εἶδον* (*eidos*) que significa ver ou perceber — abarcará o saber que se funda na opinião e na experiência (...) O segundo — relacionado ao

termo *ἐπιστήμη* (episthémē), formado pela preposição *ἐπι* (epi), que significa sobre, e pelo verbo *ἵστημι* (isthemi), que expressa as noções de erguer, de fixar, de colocar firmemente — compreenderá o conhecimento que se funda sobre a solidez dos processos racionais (...) Separou-se, ainda, a *ἐπιστήμη* (episthémē), enquanto conhecimento da substância do ser, e a *τέχνη* (tékhne), enquanto habilidade ou técnica (...) conhecimento em teórico (*θεωρητικό* – theoretike) — saber do universal e (...) em poético (*ποιητικό* – poietike) — saber técnico de como empregar determinados meios para produzir algo ou realizar um fim — e prático (*πρακτικό* – praktike) — saber deliberativo dirigido para a ação justa (ARISTÓTELES, 1969).

Técnica é conteúdo que emerge da experiência prática, que é traduzida na forma de um conhecimento comunicável para outras pessoas, permitindo que elas apliquem essas informações na criação de novas obras. Trata-se do saber como fazer. A ideia de *techné* foi desenvolvida por Aristóteles, que associa Arte à tecnologia, uma vez que as duas ações criam novas presenças no mundo, enquanto a ciência e a filosofia ocupar-se-iam de descrever, classificar e analisar a natureza. Para Aristóteles, *techné* seria “idêntico a um estado de capacidade para fazer, envolvendo um verdadeiro exercício de raciocínio” (ARISTÓTELES, 1969 *apud* KNELLER, 1980).

Aristóteles “distingue entre *poiein*, no sentido de ‘produzir’ (daí *poietike episteme*, ciência produtiva) e *pratein* (actuar), daí *praktike episteme*, ciência prática.” (...) Ora, “o termo próprio que Aristóteles usou para a ciência produtiva ou aplicada é *techné*” e, para ele, “a *poietike techné* por excelência é a poética, à qual (...) dedicou todo um tratado” (PETERS, 1977, pp. 193-194)

A tradição do conhecimento em arte tem origem no tratamento da obra como artefato, produto gerado pela técnica. Seria o resultado de uma produção com fins utilitários e avaliada pela sua eficiência técnica e pelo seu desempenho de função social e moral (TAVARES, 2011). Sobre Poética, temos já na Antiguidade Grega, a caracterização de um conhecimento artístico para além da técnica, mas esse tratamento acontecia vinculado ao estudo filosófico. Na Idade Média, mantém-se ainda uma tendência de não diferenciação entre arte e técnica, deixando para o debate filosófico as questões que escapam a esse domínio. Para Monica Tavares, é no século XVIII, com a publicação de *Aesthetica*, de Baumgarten, que acontece a autonomia da estética, separando artista de artífice.

As diferenças econômicas e sociais eram o elemento que demarcava a divisão entre artes servis e artes liberais; deste modo, confirmando-se a separação entre a categoria dos artífices (e aqui estava incluso o artista), encarregados dos ofícios que aliavam o útil ao belo (escultura, pintura etc.) e aquela dos homens cultos e cavalheiros, responsáveis por atividades supostamente maiores como a música, a poesia e o teatro. A arte manifestava-se como uma forma de fazer em função de sua adequação a uma dada finalidade, já que tanto a atividade do tecelão quanto a do pintor faziam parte do universo da *tekné*, referida como toda e qualquer atividade produtiva, nela inclusa também a arte (TAVARES, 2003).

## Relações entre Teoria e Prática

Existe aquele sujeito que possui o conhecimento artístico preso em si, determinando sua pessoa e sua capacidade de fazer, mas que desconhece os meios dessa competência. “A técnica distingue-se, portanto, da prática, a

primeira estando ligada ao fazer, no sentido de produzir (*poiein*) e a segunda ao *actuar (pratein)*” (FONSECA, 1998). Pedro Demo faz uma distinção entre experiência e reflexão, afirmando que “é a interpretação da experiência, e não a própria experiência, que constitui a ciência. A experiência vivida tem que ser interpretada, refletida. Não pode haver ciência sem que haja consciência” (DEMO, 1990, p. 15 *apud* FREITAS, 2005). Sobre a relação pesquisa e formação, ele defende que “se a pesquisa é a razão do ensino, vale o reverso: o ensino é a razão da pesquisa” (DEMO, 1990, p. 52 *apud* FREITAS, 2005). Sobre o trânsito entre teoria e prática, ele considera que “não se pode realizar prática criativa sem retorno constante à teoria, bem como não se pode fecundar a teoria sem confronto com a prática” (p. 27). Sobre o tratamento da arte como conhecimento e considerando a especificidade da linguagem artística, Mônica Tavares observa que

a arte tende à baixa codificação e à singularidade; nela, o princípio de organização que domina as regras está revestido de uma grande fluidez. Ela está sempre a inventar a sua própria sintaxe e o artista está sempre a transgredir criativamente tais regras. (...) Portanto, na arte, diferentemente da ciência, o sentido não pode ser rigorosamente codificado; é a própria obra que fala e se abre ao receptor não como conhecimento, mas como ambivalência e ambiguidade. Como destaca Pareyson, se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte (TAVARES, 2011).

Para Stanislavski, seria necessário que o próprio artista desenvolvesse o conhecimento dentro dele e por meios próprios, apesar de chamar a atenção para o valor da orientação de certos princípios e do mapeamento dos fenômenos envolvidos na atuação: “Crie seu próprio método. Não seja dependente, um escravo. Faça somente algo que você possa construir. Mas observe a tradição da ruptura, eu imploro” (STANISLAVSKI, 1964). Na evolução de sua pesquisa, não evitou o acréscimo de elementos científicos, propondo uma apropriação extracientífica, livre das amarras do rigor epistêmico e em prol da especificidade do conhecimento do ator:

É certo que utilizamos também termos científicos, como por exemplo, “subconsciente”, “intuição”, mas não no seu sentido filosófico, senão no mais simples, o da vida cotidiana. Não é culpa nossa que o domínio da criação cênica tem sido menosprezado pela ciência, que não tenha sido investigado e que não contemos com as palavras necessárias para a atividade prática. Tivemos que partir de nossos próprios meios, um pouco caseiros (STANISLAVSKI, 1986, p. 42).

E Grotowski fala da natureza do conhecimento do ator, apostando na definição de (úteis) leis pragmáticas:

Ao contrário das leis regidas pelo pensamento puramente científico-analítico, as leis pragmáticas “[...] não nos dizem que algo trabalha de uma maneira específica; elas nos dizem: você deve comportar-se de uma certa maneira” (GROTOWSKI *apud* BARBA, 1995, p. 235). Elas são leis comportamentais: “Algo acontece numa certa maneira se comporta de um certo modo. Não é uma questão de analisar como isso acontece, mas de saber o que se deve fazer para que isso aconteça” (RICHARDS, 1995, p. 236). A partir dessas afirmações, Grotowski nos revela as origens de seu pensamento sobre seu próprio trabalho, fundado sob princípios baseados na prática. Como podemos ver na fala de um dos seus últimos colaboradores e atual continuador de sua obra, Thomas Richards: “Grotowski sabe que aprender algo significa conquistá-lo na prática. Deve-se

aprender por meio do 'fazer' e não memorizando ideias e teorias" (RICHARDS, 1995, p. 3, *apud* MORAES, 2007).

Sobre ciência, seu estudo como epistemologia e sua evolução, podemos esboçar uma trajetória na gradual separação dessa metodologia disciplinar do restante do pensamento simbólico. Atualmente, entre outras tendências gnoseológicas, a transdisciplinaridade (NICOLESCU, 2000) é concebida como uma investigação dos entremeios e atravessamentos disciplinares, especialmente discutindo a possibilidade de experiências nas quais possamos: 1. aproximar diferentes disciplinas e áreas do conhecimento; 2. compartilhar metodologias unificadoras, compostas de métodos de várias disciplinas e; 3. explorar os territórios inconclusos nas disciplinas, de modo a reconhecer e tratar as fronteiras e regiões de indefinição disciplinar. Nessa proposta haveria conexão e atravessamento de poéticas, gramáticas e técnicas artísticas e nos conhecimentos de toda ordem, inclusive científica.

## **Etnocenologia**

A tradição acadêmica do estudo da arte na Europa está mais vinculada ao pensamento teórico e à ação política. É no Brasil que a Etnocenologia promove um encontro consistente entre teoria e prática. Temos Inês Marocco, que aportou na Etnocenologia uma pesquisa teórica, de caráter descritivo e histórico do comportamento do gaúcho para desenvolver treinamentos para atores; Armindo Bião, que empreendeu extensa pesquisa historiográfica e verticalizada investigação simbólica da Entidade "Maria Padilha" e com isso, compôs um espetáculo teatral; Ricardo Gomes, que pesquisou o Katakali, criando cena teatral como produto dessa investigação, entre tantos outros. Essas obras artísticas colaboram para a compreensão dos objetos estudados, configurando uma alternativa para a pesquisa científica. Temos ainda, influenciadas pela proposta Etnocológica e apresentadas durante o VI Colóquio, as iniciativas de Jomar Mesquita, da Associação Cultural Mimulus, que discute a "Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos"; Ricardo Alexandre Ribeiro Rodrigues, da UNESP, discutindo os "Griots africanos" na "busca de princípios para uma atuação"; Isaque Ribeiro e Mariana de Lima Muniz, discutindo o "Comportamento restaurado e o treinamento da improvisação", entre outros.

Entre os expoentes internacionais da Etnocenologia, apenas o brasileiro Armindo Bião é efetivo teórico-prático. Duvignaud (sobretudo sociólogo de formação e ação), Pradier (sobretudo teórico e membro da ISTA – a entidade de antropologia teatral de Eugenio Barba) e Khaznadar (gestor de cultura junto à UNESCO, substituindo Duvignaud na Maison des Cultures du Monde e à frente das questões de patrimônio cultural imaterial da humanidade na UNESCO) atuaram em criações teatrais, mas foram experiências esporádicas, sem constituir uma carreira profissional. Nos esforços de grande parte da Etnocenologia brasileira, o conhecimento em arte trabalha ampliando os encontros gnósticos, considerando a teoria não tanto como codificação, mas como "noções moles", permitindo mais liberdade para a Intuição e abrindo caminho para "nossos próprios meios, um pouco caseiros". Quando a

Etnocenologia busca superar a segmentação entre teoria e prática, abre espaço para o tratamento sistemático do Conhecimento subjetivo, dando outra dimensão, menos pejorativa, para a opinião emitida, baseada na experiência pessoal.

Outros encontros, como Pedagogia e Criação, Academia e Mercado, Cultura Popular e Acadêmica etc., por mais difíceis que sejam, acontecem todos os dias nas universidades brasileiras que ensinam teatro. Os limites e territórios do conhecimento são testados, invadidos e repensados numa constante e corajosa atitude transdisciplinar. Nesse ambiente institucional, porém, a referência científica costuma ser aquela que orienta a produção e avaliação do conhecimento. A alternativa de uma abordagem filosófica tampouco é viável, pois a própria filosofia precisa adequar-se aos formatos acadêmicos para coexistir e competir por recursos com as outras áreas de conhecimento. Por enquanto, a reflexão sobre o fenômeno artístico não tem outra referência segura, mas como gnose específica, a Arte não deveria ter seus próprios critérios e parâmetros? Afinal, a Poética também tem seus rigores e consistências, diferentes dos científicos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Metafísica I**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DEMO, Pedro. **Pesquisa: princípio científico e educativo**. São Paulo: Cortez, 1990.
- FONSECA, Maria de Jesus. **A Paideia Grega Revisitada**. In: Revista Millenium, Número 9, jan. de 1998.
- FREITAS, Joselaine Borgo Fernandes de. **Arte é conhecimento, é construção, é expressão**. In: Revista Digital Art&. Ano III, Número 3, abr. de 2005.
- MORAES, Alexander Evaristo Araújo de. **Entre a precisão e espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator**. (Dissertação Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007.
- NICOLESCU, B. **Manifesto da transdisciplinaridade**. Brasília: UNESCO, 2000.
- PETERS, F. E. **Termos filosóficos gregos; um léxico histórico**. São Paulo, Cultrix, 1977.
- RICHARDS, Thomas. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas**. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- TAVARES, Monica. **Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção**. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 1, n. 2, dec. 2003.