



centro de
dramaturgia
contemporânea

Brincando às 'Pessoagens': (D)escritos sobre Investigação- Criação

Berta Teixeira

1

Réplica
2015 Coimbra

EDIÇÃO

Centro de Dramaturgia Contemporânea

centrodramaturgia@gmail.com

www.uc.pt/org/centrodramaturgia

AUTOR

Berta Teixeira

IDENTIDADE VISUAL / CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

Pedro Góis

FOTOGRAFIA CAPA

Pedro Medeiros

ISBN

978-989-99170-1-9

© Julho 2015

Centro de Dramaturgia Contemporânea



centro de
dramaturgia
contemporânea

Brincando às 'Pessoagens': (D)escritos sobre Investigação- Criação

Berta Teixeira

1

Réplica
2014 Coimbra



Berta Teixeira

Actriz; Doutorada em Sociologia da Cultura, Conhecimento e Comunicação pela Universidade Coimbra; Mestrado em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa) e D.E.A. em Esthétiques, Technologies et Créations Artistiques com orientação de Patrice Pavis (Paris VIII); Licenciada em Sociologia pela UC; Formada pelo Lee Strasberg Theatre Institute (Nova Iorque-EUA 1992-1994) e entre outro/as, por Richard Schechner, Shami Chakin, Zygmunt Molik, Eugenio Barba, Ferruccio Soleri, Yuri Probnisko, Giorgio Barberio Corsetti, Kristian Lupa, Gennadi Bogdanov, Emma Dante, Phillip Zarrili e Eimuntas Nekrosius. Vem desenvolvendo a sua Investigação-Criação entre Portugal, Angola e o Brasil. Em Pós-Doutoramento no Centro de Estudos Sociais da UC, com o projecto MUNDA: a Investigação-Criação como regulação e emancipação individual/colectiva.

Investigar 'com' os objectos de estudo é alargar o espectro daquilo que qualquer área disciplinar pode aceitar como objecto, como sujeito, como modalidade e como resultado de estudo. Neste procedimento 'com', desejo provocar a emergência insurgente de um 'para', sendo que o Teatro e a Sociologia são as minhas áreas disciplinares de actividade e de enlace.

É histórica a reivindicação (implícita ou explícita) das Artes enquanto motor de justiça-beleza e de emancipação social, pelo menos por parte de certos 'criadores'. Nesta tendência são incrementadas estratégias e concebidos produtos de acção, articulados (ou não) com estruturas institucionais/governamentais, que, estipulando a cultura como factor de desenvolvimento económico e de progresso civilizacional, põem em cena e destacam agentes com competências específicas no campo da criação artística (formação, intermediação, produção e divulgação, concepção e materialização culturais). O Teatro, entre outras manifestações estético-expressivas, nas suas transmutações e transversões conjunturais (de forma e de conteúdo), mantém-se presente e activo nessa reivindicação.

A diversidade e a intensidade estonteante dos fluxos de (in)formação, de indivíduos, produtos e capitais, tem favorecido um ritmo frenético de transformação social, quase hiper-activo, resultando amiúde em gestos 'inacabados' cujos múltiplos efeitos se tornam particularmente visíveis nas manifestações sócio-culturais, sobretudo as de índole estético-expressiva. As (novas) tecnologias, a transdisciplinaridade e a transversalidade vêm fomentando tanto esse fluxo, como a natureza híbrida dele e dos seus produtos/artefactos. É na intersecção desses fluxos e de certas áreas (também disciplinares), nomeadamente nas suas interferências e interrupções, que a minha diligência 'com' a sociologia pelo campo do teatro se situa; ou seja, faço teatro, desejavelmente, com tanta sociologia quanto me for possível.

Tendo a **Investigação-Criação** como eixo de reinvenção epistemológica, tento interpelar os limites de formas de acção colectiva que tendem a remeter as práticas estético-expressivas sobretudo para um plano instrumental, de visibilidade pública e mediática. Estas aparecem, antes, como contribuições vitais para a produção de conhecimentos e para a própria constituição das configurações de relações e práticas que tornam possível a acção colectiva. Nos últimos anos tenho-me proposto desenvolver e explorar, de forma experimental, nomeadamente através de **Oficinas de Dramaturgias Interferentes** apoiadas em experiências anteriores de parcerias nacionais e internacionais, no universo académico, empresarial e para além destes; tenho ainda considerado inovações na metodologia e nos processos de produção/validação de conhecimentos inerentes às manifestações estético-expressivas e da sua partilha, circulação e difusão. O desenvolvimento de modalidades de activismo cultural mobilizando essas novas metodologias pretende, assim, contribuir para a (re)invenção/criação de novas formas de acção colectiva em que a dimensão estético-expressiva assume um carácter constitutivo e produtivo, e não apenas instrumental, procurando dar conta de aspectos da complexidade dos fenómenos sociais.

A afectação metodológica principal das minhas investigações, ao serem apresentadas em sede académica, convoca o prévio envolvimento existente do sujeito-investigador em criações teatrais, com o intento de compreender o processo criativo. No caso da minha tese de Doutoramento apresentada recentemente considereei sobretudo um contexto criativo de constituição colaborativa, enquanto exemplo de dinâmica de uma possível regulação comunitária e de emancipação social, ainda que partindo e articulando com a dimensão individual. O objectivo vem sendo o de experimentar e provocar alterações no Estado das Artes da Academia.

Se o meu objectivo ao desenvolver actividade em teatro é “não deixar nada humano por experimentar”¹ – e na noção de humano² incluo o desumano devido ao atroz supostamente imoral, o animalesco e o não-humano enquanto inanimação – acredito que tal pretensão me permita viver as ausências da(s) minha(s) materialidade(s) e existência(s). Pura ilusão? **Brincar às «pessoagens»**, sem esquizofrenias de grande monta, descobrir/encontrar os «meus» outros (im)possíveis de uma forma relativamente segura é o que me move quando em teatro me permito fazer, ser e manifestar, tanto a minha voz em corpo, como vozes outras que, sem conhecer, venho a saber que também são parte de mim. Tudo isto com a garantia de não ferir mortalmente as susceptibilidades próprias, nem as alheias, porque afinal todos aprendemos que o Teatro é pura convenção.

Brincar às «pessoagens» vai além do construir personagens ficcionais partindo de si ou de outrém; brincar às «pessoagens» é transitar entre a realidade e a ficção, entre a ausência e a presença, entre o material e o imaterial próprio e/ou alheio. Brincar às «pessoagens» é aceitar alguma interferência e transmutação própria e alheia. Em suma: é prepetuar o andamento do carrocel, no qual o sujeito salta e (des)salta em andamento, ora da girafa, ora para a roda giratória. Este sujeito que convoco é um actor, um performer, um investigador? Entendo-o como um corpo interferente, uma pessoa entrançada de personas e personagens, apessoado de identidades ocultas e outras mais reonhecíveis, enfim uma personae dramatis. Sim o drama é inevitável, o conflito incontornável, todavia, o prurido risível pode ser, não obstante, profícuo.

¹ Fala de Lulu, personagem de *DEVASSA* pela Cia dos Atores:
<http://www.ciadosatores.com.br/projetos/devassa-2010/>.

² “Os filósofos deram ênfase à racionalidade e à linguagem como a essência que distingue a espécie humana mas a incorporação humana parece também ser uma condição universal e essencial da humanidade. Tente imaginar um ser humano e não pode evitar chamar a imagem da forma de um corpo humano. Se imaginarmos criaturas com um comportamento e uma linguagem humanas que tenham, no entanto, um tipo de corpo muito diferente, pensaremos neles não como humanos mas como monstros, sereias, robôs, extraterrestres, anjos, ou pessoas às quais a humanidade foi de algum modo roubada ou diminuída, talvez por algum feitiço inumano, como acontece em fábulas como *A Bela e o Monstro*” (Shusterman, 2008: 101). <http://www.ciadosatores.com.br/projetos/devassa-2010/>.

Quanto aos objectivos académicos, sempre que me envolvi 'com' a academia, pretendi sublimar a experiência (também teatral), tentando com ela sistematizar conhecimento³ reaproveitável, porquanto generativo, noutras áreas de produção de sentido.

Por este motivo, o Teatro e a Academia nunca se me apresentaram como domínios ou *apparatus*⁴ distintos. Existo na intersecção de ambos e sou, sobretudo, crente na sua transversalidade e interferência, pelo que posso, desta feita, continuar a desenvolver e crescer com um objectivo-propósito geral de acção que venho constituindo e validando desde a tese de licenciatura, passando pelas teses de mestrado e de DEA, a tese de doutoramento e, numa nova empreitada, outra investigação-criação como pós-doutoramento. Sempre 'com' a Sociologia: contribuir para a construção de um 'Sentir Cognoscente' cosmopolita, através das manifestações estético-expressivas, em Dramaturgias Interferentes, instigadoras e decorrentes da Investigação-Criação.

Acredito não ser despropositado convocar as actividades artísticas, especialmente num momento em que, no caso da academia de Coimbra, vem decorrendo um debate em torno da Reestruturação dos Saberes, processo que tenta responder a prioridades e agendas nacionais e internacionais hegemónicas. Estas agendas, até aqui fortemente conotadas com um património social e cultural (material/imaterial), podem funcionar como um bom mecanismo de construção de **cidadanias comparticipadamente cognitivas** (incluindo a não-participação pontual como modalidade de interferência contra-hegemónica). Tais cidadanias, sendo cada vez mais globalizadas, podem crescer vigorosamente cosmopolitas, porque activadas pelos vários saberes (artes, ciências, tecnologias, religiões e cosmovisões) numa atitude de ruptura epistemológica em que não basta mudar, mas **urge mudar a mudança**.

O emergente reconhecimento/afirmação/integração da dimensão cultural e artística em projectos para qualidade de vida do ser humano, enquanto quarto pilar de desenvolvimento sustentável (além dos pilares económico, social e ambiental), favorece os gestos, de reinventar o(s) jeito(s) de transformar. A Investigação-Criação pode ser uma modalidade de mudar o sentido da mudança.

³ A noção de conhecer de Barad enquanto uma dinâmica desdobrável e performativa reforça esta minha atitude: "(...) knowing is a matter of differential responsiveness (as performatively articulated and accountable) to what matters. (...) Knowing is not about seeing from above or outside or even seeing from a prosthetically enhanced human body. Knowing is a matter of intra-acting. Knowing entails specific practices through which the world is differentially articulated and accounted for. (...) Knowing is not a bounded or closed practice but an ongoing performance of the world" (2007: 149).

⁴ "Humans do not merely assemble different apparatus for satisfying particular knowledges projects; they themselves are part of the ongoing reconfiguration of the world. The particular configuration that an apparatus takes is not an arbitrary construction of "our" choosing. Which is not to say that human practices have no role to play; we just have to be clear about the nature of that role" (Barad, 2007: 171).

Royo (2010) concebe a Investigação-Criação como um processo de intercâmbio e de colaboração, enfim, uma dinâmica de troca num grupo dialogante, seja a comunidade de Investigação-Criação envolvida, seja o eventual público. Este facto situa o Investigador-Criador num dispositivo de contextualização e de questionamento da sua prática. A relevância da discussão-debate e das contribuições compartilhadas evidencia-se na multiplicidade de formas-conteúdos e de procedimentos interferentes. Outra orientação da Investigação-Criação é a refamiliarização com as questões corpóreas, desenvolvendo uma consciência física (portanto emocional) elevada, sendo que o trabalho com princípios de movimento torna-se inevitável. A Investigação-Criação favorece e permite uma série de formatos e de dispositivos com ênfase na interdisciplinaridade, em que a produção de práticas 'com' a teoria, a análise, a crítica e a revisão interpares são garante de um modo plural de construir e manifestar modos de (aprender a) saber fazer.

Os objectos-textos-eventos resultantes da Investigação-Criação tornam-se performativos, transpirando o próprio processo, as decisões e escolhas realizadas, as referências, as fontes, bem como os segredos e as omissões, enfim, as aporias que potencialmente encerram: a sua elaboração torna-se elucidativa dos princípios identificáveis que dirigem a Investigação-Criação, bem como estimulam a capacidade de articulação da posição (que nunca é estanque) do Investigador-Criador. Um objecto-tese-relatório-espectáculo-evento de uma qualquer prática 'com' a Academia pode e deve funcionar como um meio de disseminar e compartilhar com uma outra comunidade, relativamente ampla, conhecimentos desenvolvidos-adquiridos e/ou mobilizados durante experiências, «vIDAS» e voltas.

A Academia pode oferecer instrumentos para expandir, de forma acessível, certas práticas a outras comunidades que não a académica apenas. Esta implicação da prática 'com' a teoria e/ou conhecimento científico-académico pela Investigação-Criação potencia a tomada de consciência de dimensões individuais/sociais, políticas em determinados espaços-tempos, nos quais a subalternização é outra constante, por vezes nefasta.

A mediação-negociação de parâmetros e de critérios para validar as produções de conhecimento sobre qualquer tema-objecto, geradas de forma interferente, apresenta-se como uma profunda e válida ecologia dos saberes e das práticas (Santos, 2006), bem como, um oportuno resgate da epistemologia (Nunes, 2008) que não chega promover um efectivo diálogo inter pares, mas urge um atento exercício de escuta e de entendimento mútuo e a tomada de consciência do que não se quer escutar, nem entender. Aqui o papel da **preterição** torna-se fulcral, indo além das metáforas comunicadoras de conhecimento assentes na visão e reflexão.

Investigar-criar algo de forma interferente pode resultar em sobreposição, aniquilação e perturbação. Todavia estas situações podem constituir-se num reforço complementar devolvendo uma certa complexidade às matérias e materiais abordados. Nunca evitando as três primeiras situações, porque elas acontecem organicamente, o que importa é estar atento a elas e reconhecer quando estão a acontecer. Com a devida atenção e consciência chegamos ao reforço no qual se

dá um processo de redistribuição das interferências por parte dos participantes interferentes. Esse processo mapea o caminho da investigação-criação e configura o resultado final. A **interferência**, tal como a pretendo assumir neste texto, convoca um certo grau de exposição, ou de dádiva, bem como de transferência. São reaproveitadas e reinventadas competências prévias dos participantes interferentes, desenvolvendo-se dinâmicas de assimilação tão emancipatórias quanto reguladas/doras. O contacto e troca entre participantes interferentes num processo de Investigação-Criação produz ocorrências e trânsitos, mais ou menos perceptíveis no evento final, seja performático ou escrito.

Por **Dramaturgias Interferentes** entendo toda a prática/experiência passível de ser mobilizada para a construção teatral. As Dramaturgias Interferentes são compostas, ou seja, perante a tarefa de construção de uma obra teatral, o propósito é convocar, indutiva (com exemplos materiais concretos) e dedutivamente (partindo de sistemas de princípios abstractos), elementos de especificidades díspares. Em bom rigor, a linguagem cénica em geral já tem essa característica potencial de fazer convergir no evento performativo várias contribuições que configuram no final uma estrutura ideológica e formal, mais ou menos homogénea consoante as tendências e opções estéticas.

Partindo do pressuposto que a Dramaturgia tem como função prioritária fazer a articulação entre o Mundo (real/imaginário) e a Cena (visível/não-visível), interessa tanto com a prática das Dramaturgias Interferentes reinventar os processos de modelização (abstracção, estilização e codificação) e de significação em teatro. O mundo encenado já constrói um mundo e uma cena per si em cosmovisão, em entendimento e sobretudo em comunicação e transferência.

Uma tal atitude de reinvenção passa, para além da convocação de elementos/linguagens complementares, pela validação da **posição equitária dos seus enunciados e materializações**. Em cena tudo tem leitura, mesmo que seja a ausência dela. Em cena, todos os elementos (com)participantes são agentes constitutivos do estaleiro-aparelho teatral e da sua configuração cénica ulterior.

A cena a instalar pelas Dramaturgias Interferentes é dialógica, multivocal, heterodoxa, heterotópica, transversal e com recortes não-lineares de fronteiras. O teatro que pretendo conseguir através das Dramaturgias Interferentes funciona em escalas e profundidades, mas sobretudo por zonas dimensionais (de contacto ou de ausência dele). O exercício das Dramaturgias Interferentes incorpora a inclusão-exclusão, enfim, a contingência (e eventual negociação), bem como se constitui em (pós)memória e esteticização dos testemunhos-contribuições, uma vez que conta com a presentificação do fazer e não apenas pela representação simbólica. Um tal exercício, torna-se económico e regenera os excedentes sublimando o ínfimo.

Assim sendo, enuncio de seguida alguns procedimentos que já me ajudaram a consubstanciar a construção da obra teatral pelas Dramaturgias Interferentes: o movimento em escuta expandida (Yuri Pogrebnitchko), o alfabeto corporal (Zygmunt Molik), escrita somática (Raimondo Cortese), monólogo interior (Kristian Lupa) a improvisação

plástica (Eimuntas Nekrosius); o actor-criador (Cia dos Atores); ‘psychophysical acting’ (Phillip Zarrilli), ‘actiling’ e os ‘textos-gatilho’ (Berta Teixeira). Outros procedimentos existirão que funcionem eficazmente na persecução deste objectivo. Aliás, qualquer procedimento vale, por exemplo, View Points usado e reinventado pela Cia dos Atores, a qual prima pela vantagem em criar movimento em colectivo.

As Dramaturgias Interferentes resultam em **Dramaturgias Transferentes** (DIDT), entre co-constituintes, linguagens, procedimentos de concretização e de transferência comunicativa. Veja-se um exemplo de um procedimento que venho explorando: o «corpião» (entendido como guião da alma em corpo). Trata-se de um instrumento caligráfico-operatório, em si uma manobra de recriação metodológica, que tenta funcionar como guião necessário à *presentificação* de algumas inquietações metodológicas e de conteúdo derivadas da investigação-criação de índole colaborativa. Constitui-se como instrumento condutor de textos e de acções de síntese da vivência da investigação-criação, podendo funcionar como objecto final de fixação.

A reinvenção contemporânea das práticas-saberes, dos seus ambientes, instituições e *modi operandi* pode lograr pela refamiliarização com o que a modernidade científica subalternizou e surpreender-se ao cruzar improváveis linguagens com rigorosos protocolos discursivos fertilizando a produção cognitiva, na qual emoção e razão são indissociáveis e (re)tomam corpo.

Através do recurso a alguns contributos incontornáveis exemplos de investigação (Nunes, 1996a, 1996b, 1996c, 2001, 2003; Becker, 1995, 1996, 1998; Becker, McCall, Morris, 1989, 1990) nas Ciências Sociais e Humanas – que aceitam as *subjectividades*⁵ individuais e colectivas, bem como, as experiências, os tempos e as matérias fragmentadas, as imagens tão visíveis quanto opacas – tento esboçar possibilidades para um enquadramento epistémico-metodológico que sustente o estatuto do praticante na sua condição de sujeito implicado (Becker, Faulkner, 2008), o qual exerce funções de investigação partindo da sua própria acção (que pode ser a teatral). Este caminho produz inevitavelmente uma outra forma de comunicar o conhecimento que se consegue sistematizar, recuperando dimensões políticas, éticas e estéticas da linguagem.

Não podendo nunca sair de mim e com o articular de contributos próprios e alheios para a construção de um argumento (fixável também pela escrita em grafias convencionais), procuro que a tensão entre o que generalizadamente se entende por quantitativo/ qualitativo, por objectivo/ subjectivo, por académico/ não-académico, por científico/não-científico e por racional /emotivo, me seja fértil uma vez reinventada.

⁵ <http://slb.cf.ac.uk/socsi/research/researchgroups/cultureimaginationpractice/subjectivityeditorial.pdf>

«SABEReseARTES» como Investigação é uma iniciativa que parte da assumpção de que a *praxis* criativo-artística também é consubstancial à prática de investigação em sociologia. As Oficinas de Dramaturgias Interferentes são uma modalidade de trabalho e de concretizar uma postura de Investigação-Criação que, enquanto atriz-encenadora-coordenadora artística de certos projectos, desenvolvo desde os meus tempos de licenciatura, nesta e noutras Academias e seus organismos afectos, como por exemplo, o Centro de Estudos Sociais e o Teatro Académico de Gil Vicente e o seu Centro de Dramaturgia Contemporânea. Para tanto, já pude partir da minha própria investigação-criação sustentada por trabalhos de outros criadores como, por exemplo, Joel-Peter Witkin e Cecil Balmond, cujas obras são exemplos exímios de articulação e colaboração entre saberes, artes, ciências, tecnologias, religiões, cosmovisões, culturas e sociedades.

A pesquisa interdisciplinar, com resultados transdisciplinares, que venho experimentando desde 1994 faz-me acreditar que os processos criativos são, em si, processos de in(ve)stigação, portanto, processos de questionamento e de produção de conhecimento e de sentido em geral, pelo que podem ser desenvolvidos também no seio e/ou em colaboração estreita e formal 'com' as universidades. Tal já acontece implícita e pontualmente, mas receio que sob a soberania dos procedimentos científicos e dos protocolos mais estritamente académicos.

Defendo, ainda, que as dinâmicas constelares, porosas e colaborativas (mais ou menos explícitas) de certos processos criativos favorecem uma obra final que garanta e contemple a consubstanciação nos seus corpora, discursos, na sua forma e estética. Os rigorosos protocolos de produção de discurso nas academias podem, no meu entender, ser enriquecidos quando permeáveis a outros modi operandi e respectivos discursos-suportes, nomeadamente, oriundos das artes, entre outros saberes.

Até ao momento, «SABEReseARTES» como Investigação foi materializada nas seguintes acções:

- Investigação-criação "Parede de Segredos" (no âmbito da qual se realizou, no TAGV, uma Peça-Instalação de poesia em 2006-2007) e foi originariamente concebida e programada uma Conferência Interdisciplinar em torno da investigação-criação de Cecil Balmond;
- Conferência-Concerto de Howard S. Becker e Robert Faulkner, em 2008 em Coimbra (CES, Jazz ao Centro Club Portugal);
- Espectáculo "Devassa", pela Cia dos Atores, estreado em Junho de 2010, no Rio de Janeiro (Brasil);
- Seminário Internacional sob o tema "Cidadania Cognitiva: Artes e Saberes enquanto Investigação nas Sociedades de Conhecimento Contemporâneas" que decorreu no CES-Coimbra, em Julho do ano de 2010.

A criação artística pode ou sequer deve ser considerada e legitimada como investigação (válida nos moldes científicos-académicos)? Como podem as áreas artísticas trazer contributos para as demais áreas-disciplinas? Podem os artistas e praticantes de saberes específicos participar em equipas de investigação científico-académica cujo objecto 'em' estudo não remeta para os campos das artes ou desses mesmos saberes? Quais as agendas sobre a cidadania, desenvolvimento sustentável e sua relação com os vários saberes (artes, ciências, tecnologias, religiões e cosmovisões)?

Estas são algumas das perguntas que me tomaram de assalto e que ainda não consigo silenciar. Foram anteriormente lançadas no referido Seminário Internacional para iniciar um pensamento e acção alargados em torno do possível estreitamento da relação entre os vários saberes e a produção/legitimação do conhecimento em geral. Dos convidados, entre os quais artistas (cinema, teatro), estudiosos, praticantes de saberes específicos (capoeira), altos responsáveis de instituições públicas de cultura e de saber, esperou-se que compartilhassem os seus caminhos e processos de trabalho (Criação/Investigação/Investigação-Criação/Política Educativa e Cultural), os seus entendimentos, escolhas e prioridades no que diz respeito à produção de conhecimento nas academias. Os seus testemunhos prometiam que os territórios do conhecimento pudessem estar em vias de descolonização. Isto porque se vem procurando um 'pensamento e(m) acção' e manifestando uma volição empenhada em iniciativas que sustentem um tal resgate epistemológico da Criação nos gestos da Investigação (académico-científica).

A Academia, sem grandes deslumbramentos e com procedimentos cautelares, pode ser rua prodigamente larga (Teixeira, 2010), disponível para a vida em que 'outros professores' possam emergir 'com' os 'outros alunos'. Os saberes são investigados compartilhadamente, os processos são entendidos como parte constitutiva dos resultados, os resultados convocam os seus eventuais (des)interessados, e o indivíduo conhecedor cresce de sujeito em cidadão.

Tal como nos propunha Robert Abirached, dada a crise do personagem, a reavaliação do papel do actor do século XX começou desde logo. Com a transmutação do papel do actor-executante ao de actor-autor, pelo menos, em espaços-tempos colaborativos nos quais o novo actor-criador ou o «colaboro-criador», enquanto investigador do século XXI, pode ser um elemento a considerar noutros contextos, nomeadamente, na instituição académica, porque esta deve ter uma função vital, que sóp ode ser a de ensinar a aprender nos mais variados enquadramentos disciplinares, porém e sobretudo, na sua intersecção e amplificação:

"Tal como construtores habilidosos precisam de um conhecimento especializado dos seus utensílios, também nós precisamos de um melhor conhecimento somático para melhorar a compreensão e performance nas artes, nas ciências sociais e para o avanço da mestria na mais alta forma de arte – aquela relativa ao aperfeiçoamento da nossa humanidade e ao viver de uma vida melhor. Precisamos de pensar cuidadosamente através do corpo de modo a nos cultivarmos e a edificar os nossos estudantes, porque a verdadeira humanidade não é um dado genético mas uma realização educacional na qual o corpo, a mente e a cultura devem estar completamente integrados" (Shusterman, 2008: 99).

A investigação-criação que desenvolvo aconteceu, ulteriormente, com o projecto “(des)ocupação”⁶, no âmbito da celebração do ano de Portugal no Brasil. Mais uma vez, tendo como estratégia as oficinas de Dramaturgias Interferentes pude coordenar artisticamente uma ocupação, por vários artistas portugueses de diferentes áreas e registos, num dos teatros da rede municipal do Rio de Janeiro, no Brasil. Esses mesmos artistas podiam encontrar-se publicamente com outros artistas brasileiros. Nessa troca e interferência de actos, algo acontecia e o público testemunhava, em primeira mão, essa transferência.

A “(des)ocupação” foi um evento interdisciplinar, entre artistas portugueses e brasileiros de várias linguagens, criando em conjunto diversos objectos/momentos cénicos que questionassem a contemporaneidade da construção de ambas nações. Estes resultados estéticos foram apresentados no Teatro Café Pequeno, totalmente reconfigurado em função do sentir dos residentes naquele período ‘desocupado’ pelos parceiros CÂMBIO⁷. Humor, música, poesia, literatura, teatro e cinema foram sendo celebrados em noites temáticas e recheadas de encontros e suas potencialidades.

Ainda neste ambiente de interferência foi investigado-criado “BALRUM – Momento de Pequenas Variedades”. BALRUM nunca chegou a ser uma peça de teatro... foi um movimento de preterição! Preterição, do latim praeteritione, é um recurso estilístico que consiste em tratar determinado assunto afirmando-se que dele não se pretende versar. Pois este Momento de Pequenas Variedades, que partilhámos com o público foi mais uma interferência, enfim, foi um (des)arrumo. Os Criadores-Autores portugueses convidados para a (des)ocupação do Teatro Café Pequeno fizeram as suas propostas in situ, construindo Dramaturgias Interferentes. Em BALRUM contámos e cantámos as (des)vontades humanas, tentando acertar o passo com «pessoagens» (des)arranjadas em espaços-tempos (des)membrados por objetos que (inter)ferem.

Regressada a terras lusas, dei continuidade a esta dinâmica e estratégia com o projecto **BAIL**Enquanto **SESSIONS**. São sessões transdisciplinares em diferentes suportes (ao vivo, em vídeo, instalação, etc.), sobre diversos temas e com objectivos específicos. Trata-se de um produto de comunicação-divulgação e de fruição de Saberes e Artes aplicável a qualquer domínio de actividade, portanto, materializável nos mais variados contextos e espaços. São criadas, também, pelo procedimento das Dramaturgias Interferentes, numa atitude de Investigação-Criação compartilhada. A horizontalidade de enunciados/competências e de interferências dos criadores convocados é condição de comparticipação nos processos criativos. ‘

⁶ <http://www.doisPontos.art.br/#!desocupao/cg7f>

⁷ <https://www.facebook.com/Cambioocupacaoartistica>

‘BAILEnquanto – Um Convívio Imprevisto’, foi a primeira destas sessões, inserida no programa cultural do Colóquio Epistemologias do Sul do projecto ALICE, de Boaventura de Sousa Santos, desenvolvido no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Em bom rigor, ainda que inserida na programação cultural, “BAILEnquanto – Um Convívio Imprevisto” foi a nossa ‘comunicação’ fruto de uma investigação-criação em torno do tema da família; foi o modo, pelo qual, conseguimos perguntar e explorar como se enlaçam e apartam os seres, numa tentativa de experimentar outras gramáticas e composições da dignidade e intimidade humana.

O Teatro como modalidade de reconfiguração, não só estética-expressiva, das (trans)VERSÕES e das transmutações da humanidade. O Teatro como manipulação inofensiva, como construto conscientemente ético de produção de conhecimento sensível. O Teatro como co-conhecimento envolvente e intercedente.

Façamos a pergunta: O que é ético? O que é estético? Shusterman responde:

“Ética implica escolha, o que por sua vez implica liberdade de escolha e acção nessa escolha. Não podemos agir sem meios corporais, mesmo se estes são reduzidos (através das maravilhas da tecnologia) ao pressionar de um botão ou a um piscar de olhos para implementar a nossa escolha de acção. O corpo pode até ser a nossa fonte primária das ideias de acção e liberdade. O que poderia ser um melhor, mais fundamental, paradigma da acção voluntária ou desejada do que o modo como movemos os nossos corpos para fazermos o que queremos – levantar a mão, virar a cabeça? O que poderá providenciar um sentido mais claro e imediato de liberdade do que a liberdade de mover os nossos corpos, não somente em locomoção mas abrindo os nossos olhos e boca ou regulando a nossa respiração?. (...). Se sairmos da ética e da acção em direcção à epistemologia, o corpo mantém-se emblemático da ambiguidade humana. Ao mesmo tempo fonte indispensável e limite inultrapassável de percepção, o corpo condensa em si a condição humana do conhecimento e da ignorância. Porque, como corpo, eu sou uma coisa entre coisas no mundo no qual estou presente, e esse mundo de coisas está também presente e é compreensível para mim. Porque o corpo é minuciosamente afectado pelos objectos e pelas energias do mundo. Ele incorpora as suas irregularidades e por isso pode compreendê-las de modo prático e directo, sem necessidade de se envolver com o pensamento reflexivo” (2008: 104, 105).

O alerta de Boaventura de Sousa Santos (2006) sobre as perguntas fracas e as perguntas fortes, sobre as correspondentes respostas fracas e fortes leva-me à aporia da necessidade de reeducação dos educadores. Todos sabemos que perante uma pergunta inusitadamente forte se pode sempre desvalorizar a sua pertinência. A (arrogância da) História, na sua versão hegemónica (não só) ocidental, é perita nesse mecanismo ou no seu contrário: tomar as perguntas fracas como pertinências e fazer das suas respostas fortalezas mantendo o *status quo*.

Para um conhecimento-criação da ‘gravidade’ (do que é grave, das agressões, das indignações, das suspensões e aporias, das intersubjectividades, da descolonização global tanto do território como do pensamento, da guerra pela paz) eu defendo mudar a

mudança. Como? Para além da acopulação do investigador ao criador, transfigurando-se em Investigador-Criador, também através do singelo acto epistemológico de interferência entre Aluno-Professor. Esse acto, pela interferência, passa à transferência mutual, à sua comunicabilidade interpessoal.

As suas identidades de professor e de aluno (enquanto função) são mantidas, mas da autoridade transitamos para a transacção entre a individualidade-alteridade. O professor ensina, o estudante (não) aprende – não restam dúvidas quanto a essa dinâmica. Todavia, em processos de troca colaborativa em que existe espaço-tempo para outras constelações, noutros interstícios se insurgem novas matérias e procedimentos: o professor ensina a aprender e o aluno, ao (não) aprender, ensina a não ‘ensinar’. O processo colaborativo, em teatro, relembrou-me e encorajou-me quanto ao resgate assertivo dessa (im)possibilidade dialogante milenar.

Crescer e construir um ‘sentir cognoscente’, sociológico e/ou de outro tipo, seria lograr na experiência, com a capacidade de percepção e vivência de ‘outros’, a diferentes escalas e profundidades, seria aceitar com simplicidade e sem ‘castrações’ a versatilidade e elasticidade emocional, seria conviver, também e difractariamente, ‘com’ uma emoção como ‘razão’ tendo a razão ‘como’ emoção; A inteligência e a consciência corpórea (Shusterman, 2012) favorece o jogo dos (im)possíveis e das (dis)funções. Como se a minha coluna deixasse de ser linear, ressentindo-se em amortecimentos espirais. Assim, fazer uma vénia, com os pés bem assentes na terra, apesar do eventual fosso, reconfigura o movimento humano em leveza e balanços determinados. A gratidão torna-se emancipada e o dever um ímpeto.

A Investigação-Criação, podendo encetar não um novo modelo de racionalidade, mas uma consciente – e por isto obstinadamente rigorosa – forma de fazer sentido, pode ainda ser entendida como um procedimento meta-académico.

Assim sendo, proponho que o ‘sentir cognoscente’, seja sociológico ou de qualquer outra área disciplinar, contemple o corpo em emoção, não só ‘como’, mas ‘com’ a razão, num ‘sentir cosmopolita’ que proceda pela Investigação-Criação. A razão é apenas mais uma especificidade e não deve ser a justificação totalitária e excludente para o que quer que seja. Para tanto, é necessário desenvolver o trabalho ‘com’ a preterição evitando as hegemonias de quem domina duas ou mais linguagens tornadas por ‘razão’ (paradigmas de fundamentação totalizantes) em relação aos que ‘ainda assim’ tentam dominar a sua razão e emoção sem ‘razão’ – sem justificação válida para os ‘dominadores’, bem entendido.

O singelo acto epistemológico que esta predisposição enceta é, como já referi, o de tentar mudar a mudança, permitindo-me sentir as perguntas da carne na sua alma indómita e imprevisível. Dar-lhes entrada para a festa das considerações. Se a festa tão associada ao teatro pode ser entendida como a transgressão consentida, o riso, não menos familiar à exaltação, ao despropósito e à ansiedade fundadora do medo, entendo-o como a transgressão não consentida, porque mais abrupta e incontrolável – não será inadvertido o facto da comédia ter sido subalternizada pela modernidade relativamente ao drama. Daí que os meus instrumentos operatórios, interdependentes

e relacionais, sejam risíveis – até para mim por vezes embaraçantes – tendo eles vida própria, divertida e irreverente, porque nem toda a produção de sentido tem de navegar sempre em obtusa seriedade, pelo sofrimento e pelo pavor. Se assim for, tal como aprendi no teatro, eu reconheço os meus múltiplos medos, todavia, procuro não ter medo de ter medos – e de facto o palco, talvez, seja o (único) lugar da extrema segurança.

As narrativas da fiabilidade – a teoria – em que eu confio convocam a habilidade, o erro, o aparente disparate, o disfarce (Nietzsche, 1983), a sombra (Stoichita, 2000) e o rumor. O desafio não só é conhecer, como conhecer vários objectos (estimulando e validando a sua co-habitação/envolvimento e a das diferentes formas de conhecer sabendo fazer, descolonizando as práticas inerentes a certos pensamentos); é dar a conhecer ao outro o conhecimento próprio (seja em redes ou individualmente) – e aqui a tradução (Santos, 2006) pode ser importante, porém, insisto no exercício da preterição e da sinestesia; é sobretudo construir conhecimento ‘com’ o outro; é aceitar a produção de conhecimento como produção fractal de dados-factos-hipóteses, e sem pudor viver a incorporação e a performatividade inevitável em que qualquer tipo de saber se funda, permitindo-nos à difracção, em suma, aos conhecimentos que reorganizam uma série múltipla de vivências-interferências, referências e procedimentos, encarando as investigações enquanto data/memorando, constituindo-se, assim, os nossos ‘objectos-em-estudo’ num fim e não num princípio absoluto.

Conhecer é permitirmo-nos aceitar que fazemos parte do processo sem forjar nem impor resultados, porque eles por si e no agenciamento dos seus aparatos podem configurar conclusões. Dar a conhecer (a si e ao outro), tornar público, o que aprendemos nesta passagem do saber (onte) ao conhecer (gnose) é enunciar as suas condições e relações de procura-investigação, deixando margem para que o suposto interferente se sinta atraído e perplex, ao ponto de querer ele próprio, com os materiais fornecidos-existentis, construir os seus canais de travessias de entendimento – convocando, até, outros caminhos e materiais à sua escolha. Recorde-se porém que ninguém fornece nada enquanto entidade estanque e absoluta; o acto de ‘fornecer’ já é em si uma dinâmica de co-constituição do que se disponibiliza.

Este tipo de envolvimento obriga a uma ética particular das dinâmicas de conhecer já para não dizer de uma estética⁸. Brincar às «personagens» é revalidar o corpo emocionado como razão legitimante, é resgatar a onte da gnose, é reconhecer, atentar e respeitar a sua performatividade, é tomar-se a si e ao outro em consideração não

⁸ e.g. practice as research (Piccini, 2002; Melrose, 2002) e art as research: http://www.bampfa.berkeley.edu/bca/conf_04.html.

“... the question surely must be is that practice AS research, or simple the undertaking of practice to provide material for research within established modes? If the latter, then the concept of practice as research allies itself with science practices whereby the practice base, while important cannot stand on its own as a valid mode of inquiry. The real challenges that PARIP continues to face circulate around how we meaningfully embrace practices of all kinds as ‘worthy’... (Melrose 2002)”.

sob os auspícios apenas da visão (luz/sombra), portanto, não se encerrando apenas na reflexibilidade e projecção, mas vivendo os momentos de consciência de si, de encontro do eu com o outro ou a sua imagem. Eu não tenho como aceder plenamente ao outro em 'si', muito menos como me tornar aquele outro. Quando muito, eu cruço-me com o outro em 'mim' ou com a sua imagem e torno-me outro (e vice versa). O que importa e pode constituir narrativa da fiabilidade é esse mo(vi)mento de encontro, seja intraindividualmente, seja entre seres.

O sujeito de investigação, como agente que tenta compreender o que sabe – aquilo que vive da minha prática artística – parte da distinção entre saber e compreender. Ao primeiro verbo atribuo a condição incorporada: sentir é saber. Ao segundo, a condição de consciência como incontornável fundamento de análise dos saberes experienciados – análise, essa, materializada nos mais variados suportes, discursos e narrativas. Se sentir é saber – e eu só sei porque sou biologicamente consciente, logo essa consciência constitui o meu saber – conhecer é analisar um saber em consciência, produzindo uma qualquer elaboração, sistematização e testemunho.

Quando procuro o que não conheço estou ao nível da procura de uma auto e/ou alter compreensão, sempre fundada num corpo que funciona como alicerce da mente consciente (Damásio, 2010: 39). Eu posso ainda não saber muita coisa, simplesmente porque não tenho algum tipo de consciência das emoções em mim. Porém, o meu corpo produz emoções continuamente e a partir daí regula o meu valor biológico (Damásio 2010), ou seja, gere e protege a minha vida tentando garantir um bem-estar – diria vital e emancipatório.

Do produzir as emoções ao senti-las (pelos sentimentos de emoção, sentimentos de conhecimento) é convocada a consciência cuja função não é fabricar imagens (não só visuais), mas torná-las nossas (Damásio, 2010: 26, 40, 28, 35). Portanto, quando afirmo que sentir é saber assevero que 'sei' a partir do momento em que tomo como minhas as tais imagens somatosensoriais pelo seu testemunho. Ao tomá-las como minhas crio subjectividade, isto é, junto um 'eu' a uma mente inconsciente resultando num cérebro consciente (Damásio, 2010: 27). É, justamente, este cérebro consciente com os seus sentimentos primordiais, impulsionado para a acção e autobiográfico – incorporando as dimensões sociais, espirituais (Damásio, 2010: 28) políticas e estéticas – que vai produzir compreensão na asserção que aqui lhe atribuo de análise.

Conhecer é compreender, é analisar e problematizar o valor da (nossa) vida. Se entendermos a consciência humana e as funções que ela torna possível como a linguagem, a memória expandida, o raciocínio, a criatividade, enfim, todo o edifício cultural, como curadora desse valor (Damásio, 2010: 46), talvez tenhamos um bom condutor para nos transportarmos do saber ao conhecer... e eventualmente voltar além...

Eu posso saber sem nunca conhecer ou, pelo menos, saber, sem ter consciência que conheci, porque de alguma forma não produzi sentido/testemunho/análise e correspondente discurso (escrito-oral-outro). Eu posso, ainda, compreender apenas

o que sei e/ou tentar compreender aquilo que outros sabem sem disso ter experiência incorporada. Enfim, o que proponho é compreender sabendo; É fazer justiça à matricial dimensão corpórea da produção de conhecimento e relembrar a sua vitalidade em domínios sofisticadamente hegemonzantes da, mal-entendida e abusivamente apropriada, razão e teoria. Procuro, neste âmbito, em contexto universitário e sobretudo pela presença-palavra-performance, viva ou registada, criar entendimento discursivo e/ou escrito correspondendo, tanto quanto me impedem, a uma expectativa protocolar da formulação académica.

Em investigações, em contexto e formato académico (sociologia e estudos teatrais), pude experimentar alguns instrumentos caligráfico-operatórios – para certos, irrelevantes, absurdos e rizíveis – concebidos e cunhados em função do objecto específico de estudo. Fazer pesquisa teórica sobre teatro – seja sociológica ou noutra enquadramento disciplinar – é quase uma redundância dado a correlação da origem das palavras teoria e teatro... A pesquisa teórica nos processos criativos entendo-a como pesquisa teórica, parte integrante e complementar dos mesmos processos, que na sua quase esquizofrenia resgatam múltiplas procuras-identidades. Fazer pesquisa sobre os processos criativos em contexto académico e sociológico ortodoxos implica aceder acrescidamente, entre outras, às acepções-práticas de criatividade, às tradições e escolas da sociologia da cultura, da arte, do conhecimento e da comunicação, etc. Também não me proponho fazê-lo.

Intento, outrossim, desenvolver pesquisas ‘ensaando’ com a sociologia e com o teatro as tais «pessoagens», próprias e alheias, sem enredos apriorísticos, partindo apenas de textos ou outros materiais ‘gatilho’. É a interferência entre a própria pessoa e a personagem que dá origem à tal «pessoa» transferente e sua eventual história/drama, pelas dramaturgias interferentes. A Investigação-Criação é reconhecer para comunicar. A Investigação-Criação, sendo envolvimento com o mundo, é co-conhecimento ‘sobre’ esse mesmo mundo. Ela recupera o ‘com’ desejando o ‘para’. A Investigação-Criação é uma desarrazoada que atira e rouba beijos à Academia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barad, Keren. 2007 *"Meeting the Universe half way"*. Duke University Press: London.
- Becker, Howard S. 1990 *"Performance Science"*, (with Michal McCall), Social Problems, 37.
- Becker, Howard S. 1995 *«A New Art Form: Hypertext Fiction»*, in Maria de Lurdes Lima dos Santos (org.), Cultura e Economia. Lisboa: I.C.S., 67-81. <http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/lisbon.html> 1996 *"The Epistemology of Qualitative Research"*, in Richard Jessor, Anne Colby, and Richard Schweder, eds. , *Essays on Ethnography and Human Development* (Chicago: University of Chicago Press), 53-71. 1998 *Tricks of the Trade: How to Think about Your Research While You're Doing It* (Chicago: University of Chicago Press). 2007 *Telling about society*, Chicago, London: The University Chicago Press.
- Becker, Howard S., Faulkner, Robert R. 2008 *"Studying Something You Are Part of: The View From the Bandstand"*, Ethnologie Française, XXXVIII.
- Becker, Howard. S., McCall M. Michael, Morris V. Lori. 1989 *«Theatres and Communities: three scenes»*, in Social problems, vol. 36 no 2, Abril.
- Damásio, António. 2010 *O Livro da Consciência*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Nietzsche, Friedrich. 1983 *"Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida"*, Obras incompletas. 3. ed. – São Paulo, SP: Abril Cultural.
- Nunes, João Arriscado. 1996 *«Transição Paradigmática, Pós-modernismo crítico e teoria social»*, Oficina do CES, 81. 1996 *«Fronteiras, hibridismo e mediatização: os novos territórios da cultura»*, Revista Crítica das Ciências Sociais, 45. 1996 *«Media, Práticas Culturais e Imaginação Sociológica»*, Oficina do CES, 72. 2001 *«Teoria crítica, cultura e ciência: O(s) espaços(s) e o(s) conhecimento(s) da globalização»*, *Globalização, fatalidade ou utopia? em Santos* (dir.), Porto: Edições Afrontamento. 2003 *«Introdução: para ampliar o cânon do reconhecimento, da diferença e da igualdade»*, in Santos (org.), *Reconhecer para libertar: Os caminhos do Cosmopolitismo Multicultural*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2008 *«O resgate da epistemologia»*, Revista Crítica de Ciências Sociais, 80. e em *Epistemologias do sul* Santos, Boaventura de Sousa. Meneses, Maria Paula (orgs.) 2009 *Epistemologias do Sul*, Coimbra: Almedina/CES.
- Royo, Victoria Pérez. 2010 *"El perfil investigador-creador en los estudios de posgrado en artes escénicas"*. Práctica e investigación, Revista de Estudios de Danza 13, Madrid: Universidad de Alcalá.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2006 *A Gramática do Tempo*, Porto: Edições Afrontamento.
- Shusterman, Richard. 2008 *"Pensar através do corpo, educar para as humanidades: um apelo para a soma-estética"* (tradução) in MARTE no 3, Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2012 *A Consciência Coporal*. São Paulo: Realizações Editora.
- Stoichita, Victor I. 2000 *Brève Histoire de L'ombre*. Geneve: Droz.
- Teixeira, Berta. 2008 *«Parede de Segredos' Instalando poesia»* Rua Larga, Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra, nº 19, Janeiro/Março. 2010 *«SABEResARTES»* como Investigação. Rua Larga, Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra, nº 30, Outubro/Dezembro.
- Zarrilli, Phillip. 2009 *Psychophysical Acting – An intercultural approach after Stanislavski*. London, New York: Routledge.

OUTRAS REFERÊNCIAS:



(2013) **BAILEnquanto SESSION, BALRUM** – Momento de Pequenas Variedades, com JP Simões, Pedro Sena Nunes, Eurico Lopes, Berta Teixeira, João Moreira e Ricardo Pinto. Teatro Café-Pequeno, no âmbito do Festival Dois Pontos, Rio de Janeiro, Brasil.
<http://www.obaoba.com.br/evento/outros/desocupacao-teatro-cafe-pequeno-25-04-2013>
<http://rioshow.oglobo.globo.com/teatro-e-danca/pecas/festival-dois-pontos-8027.aspx>
<http://trecoproducoes.wix.com/dois-pontos-2013#!/desocupao/cg7f>



(2014) **BAILEnquanto SESSION, BAILEnquanto** – Um Convívio Imprevisto, 11 de Julho, no âmbito do Colóquio International Epistemologias do Sul (ALICE- Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra) e das Festas da Cidade de Coimbra.
Link video: <https://www.youtube.com/watch?v=G9ehDm6gmRM>



(2015) BAILE enquanto **SESSION, invernção – substantivo feminino**, de Berta Teixeira e CHUVA, 7 de Março, no âmbito do projecto Teatro Anatómico e das Celebrações dos 725 Anos da Universidade de Coimbra.

Das teses e dos textos-gatilho que só devem ler se bem lhes aprouver, da invernção, da horizontalidade, do produzir e reproduzir os pré-conceitos das realidades e das fantasias dos afectos, das emoções e das tesões, da (des)condição feminina, das interferências 'com' vida, uma 'sobra cultural': um mo(vi)mento fisiológico insurgente.

[https://www.facebook.com/teatroanatomico?fref=tsde performances](https://www.facebook.com/teatroanatomico?fref=tsde%20performances)



centro de
dramaturgia
contemporânea