

Engendrar fuxicos, tecer saberes*

Alessandra Vannucci

Carmem Gadelha

Elisabeth Jacob

Gabriela Lírio

Manoel Friques

Resumen

La tarea, aquí, es presentar nuestro recién creado *Laboratorio de Investigación de Escenas*. Su objetivo es reunir las más diversas actividades, para acoger tanto nuestras inquietudes como las que, provenientes de otras instituciones de investigación, seguramente traerán reflexiones. Este es uno de los primeros propósitos: buscar alianzas, promover iniciativas conjuntas —lo que se indica en la forma del artículo, hecho por muchas manos. Lo calificamos como una charla. Pero, ¿qué hace un laboratorio de artes escénicas, dentro de una línea de investigación académica centrada principalmente en la reflexión teórica? ¿Cuál es su trabajo?

Palabras clave: laboratorio – arte – escena contemporánea

Resumo

A tarefa, aqui, é apresentar nosso recém-criado Laboratório de Investigação da Cena. Ele pretende reunir atividades as mais diversas, para acolher tanto nossas próprias inquietações quanto aquelas que, provindo de outras instituições de pesquisa, certamente trarão reflexões. Este é um dos primeiros propósitos: buscar parcerias, fomentar iniciativas conjuntas —o que fica indicado na forma do artigo, feito a muitas mãos. Nós o qualificamos como um “fuxico”. Mas o que faz um laboratório de artes da cena, no interior de uma linha de pesquisa acadêmica voltada principalmente para a reflexão teórica? Qual é o seu trabalho?

Palavras chave: laboratório – arte – cena contemporânea

* Os autores compõem, com Teresa Bastos, o Laboratório de Investigação da Cena (LIC), do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ. Para informações sobre a produção de todos, ver: <https://www.ppgac-ecoufrj.com.br/pt/professor>

É preciso admitir, com simplicidade: talvez o irrespondível das perguntas postas no resumo se transmute em múltiplas inconclusões. Certa deriva é necessária. Um pouco do nomadismo deleuziano talvez ajude a puxar fios de meadas e entremeá-las, considerar caminhos que se desfazem no mesmo ato de fazer-se. Lembremos do tecido elaborado em tear, seguindo orientações próprias do sedentarismo: é preciso metrificar para ocupar. Uma dimensão estabelecida por dois eixos verticais paralelos recebe fios horizontalmente fixados. Entrecruzam-se outros fios na posição vertical, de tal modo que a trama pode crescer infinitamente em um de seus lados. O tecido pode vir a parecer liso, escondendo, estrategicamente, o estriamento necessário à tomada de posse ou construção de um território, um Estado. Mas há o feltro nômade: prensagem de fibras sem nenhum centro ou direção. É que os territórios servem a usos múltiplos. Deleuze e Guattari (*Mil platôs*) mostram também o *patchwork*. E há o nosso “fuxico” brasileiro. Nele, emendam-se retalhos recortados no formato redondo; eles são franzidos pelas bordas e, em seguida, costurados uns aos outros. Toalhas de mesa ou colchas de cama são finitudes retiradas de uma potência do infinito. Beth Jacob mostra, detalhada e poeticamente, que as conversas e histórias contadas durante o trabalho feito em grupos podem não se concluir, emendar-se umas às outras, ser tristes ou alegres – obscuras ou claras como os retalhos. Assim é o texto que se segue: inconclusivo, feito a múltiplas mãos e vozes, apenas com as bordas indispensáveis a um precário encadear de ideias a partir de uma pergunta. No fuxico, aliam-se as duas lógicas: ele parte de pequenos e redondos (centrados, portanto) pedaços de pano e alcança uma imagem constelada e descentrada. Então acontece aquilo que dá consistência ao diálogo: um *logos* partido em muitas direções, infinitamente recortado de si mesmo, tal como Caos prolifera e a tudo dá origem: por cissiparidade e, às vezes, acasalamento, associação. Popularmente, o fuxico (tecido e conversa) é história que “entra pelo pé do pato, sai pela mão do pinto. Quem quiser, conte mais cinco”.

O laboratório tem, portanto, como atividade fundamental, o fuxicar das ideias: suas trocas e parcerias, o livre direcionamento; fuxicar é fazer “fofoca” e dar livre

curso a um pensamento que, de boca em boca, de ouvido a ouvido, tece saberes e explora possíveis, revela segredos. São as artes da cena e a cena das artes, pensando-se.

Abaixo, alguns retalhos de ideias (indicações, intuições) tentam fuxicar (fustigar, escavar) um laboratório. As falas se dispõem na ordem em que foram escritas e acrescentadas, sem obrigatoriedade de sequência temática ou afinidade de pontos de vista. Acompanham a lógica das disparidades e heterogeneidades justapostas. As referências bibliográficas, ao final, reúnem as que foram usadas por nós, separadamente.

CARMEM – Penso um laboratório, em nosso caso, de um modo um tanto abstrato, como me parece que exige a sua especificidade, ainda que esta dificilmente se especifique. Estamos mais perto do “inespecífico”, conforme diz Florencia Garramuño. Não necessitamos de espaços físicos apropriados a tentativas experimentais químico-farmacêuticas, nem examinamos materiais, orgânicos ou inorgânicos, em estudos médicos. Muito escapa à pesquisa científica e sua ambição a provar-se capaz de precisão e comprovação irrefutáveis. Mais ainda: cultiva-se a exclusão dos saberes considerados não-metódicos e tradicionais, embora se oponha a tudo isso a evidência de que também a ciência é feita de discursos, inclusive o das provas. No entanto, trata-se, aqui, de um laboratório, talvez porque a inscrição institucional exija certo esforço de uniformização das designações. Mal e mal nos aventuramos a conceber o pensamento teórico sobre a cena como uma ciência da arte. Afinal, pouca afinidade temos com o parentesco das teorias e teoremas com a verdade única e divina, verdade prévia ao exercício da experiência – esta, sim, seduzida pelo sensível de que tratamos. Vão relativamente longe os tempos em que Brecht reivindicava, para sua arte, a qualificação de “científica”, pois pautada pelo materialismo dialético. Hoje, uma de nossas perguntas recai sobre as possibilidades do teatro político (todo teatro sempre o foi): as articulações com uma cena expandida põem em causa a própria noção de narrativa, tão cara a Brecht. Por outro lado, o trato com os fragmentos evoca potências de narratividade e aponta a incompletude e o

inacabamento. Há que, no terreno institucional, reivindicar reconhecimento e equanimidade de tratamento frente à ciência, mas preservando o estatuto diferenciado das práticas e métodos artísticos: pensamento da arte. O que enfrentamos é, ainda, a velha dicotomia razão/sensibilidade. Ao mesmo tempo, há que pensar as alianças e tensões com as tecnologias digitais, seu papel na produção de arte e subjetividade. Em tempos de pandemia, indagemos a respeito de uma cena que guarda seus vínculos com a co-presença atores/público porque se apresenta ao vivo; e, paradoxalmente, à distância, esforça-se por encontrar usos de dispositivos que ponham em causa justamente o estatuto da presença. Há de ser grande, entre nós, a discussão sobre o modo como teremos lidado com o problema de produzir tensão crítica com os meios imateriais. Certamente, são previsíveis mudanças no modo como pensamos e percebemos a cena. Podemos, com este laboratório, realizar criações artísticas, mas não nos destinamos a isso. Pouco têm de sistemáticas nossas observações, caso elas se dediquem a saborear o acontecer da cena e se deixem guiar por indícios, rastros, fantasmas de pensamento. O mesmo se dá com nosso campo de análises e especulações – fugidio, sorrateiro, sempre em deslocamento, eternamente propondo surpresas em suas novas associações. Tanto artistas quanto pesquisadores, sabemos ou intuímos: as variáveis das proposições científicas diferem das variações e blocos de sensações (afetos e perceptos) da arte. Como difere dela e da ciência o conceito, proveniente da filosofia – novamente recorro a Deleuze e Guattari. Temos habilidades e competências: de leitura, escrita ou jogo com o texto e as textualidades, como dizia Roland Barthes. E isto, aliás, exige certas recusas, como a autoridade do Pai —seja ele autor ou obra consagrada segundo certos padrões de filiação. Nossa atividade não é controlada por modelos. Não somos empresa destinada a produzir nada muito diferente de ideias, assim, com letra minúscula e em desavergonhado namoro com os simulacros. Não nos localizamos em nenhum lugar, a não ser em territórios transbordados – o que não quer dizer ausência de bordas, mas certa disposição à errância. Quanto ao labor como faina, trabalho árduo e resultante de um castigo, o que lhe opomos é o prazer da elaboração mesma, ativa e cultivada neste

permanente resvalar do que não somos (e somos) ao que, porventura, constitui um devir. As negativas acima enumeradas não me intimidam. Ao contrário, penso nelas de modo afirmativo. É que considero o ato de fundação do laboratório um feito um tanto artístico. Este não-lugar/lugar é uma casa, algo parecida com aquela, “muito engraçada”, do Vinícius de Moraes; um abrigo, na acepção latina de *apricum*: espaço que pode ser o do Aberto; ou um aberto, porém fechado por pelo menos um dos lados, como uma barraca de praia em dia de verão, sujeita a vento e tempestades. Tenho aí (ou aqui e acolá) um abrigo cuja arquitetura é a das trajetórias nele possibilitadas, o que conjuga os daqui com os vindos de terras longínquas.

GABRIELA – Gostaria de refletir sobre as artes da cena em sua acepção laboratorial. As artes, como qualquer prática científica, exigem trabalho experimental. Segundo o dicionário, laboratório provém do latim medieval *laboratorium*, que se refere ao lugar em que o trabalho é realizado. *Laboratus* é participio do verbo *laborare*, trabalhar (trabalhado). De modo que, ao inaugurarmos o Laboratório de Investigação da Cena, buscamos reunir pesquisadores para, em conjunto, realizarmos uma prática coletiva em um espaço material e imaterial. Um espaço que reúna experiências distintas de cada um de seus participantes e, ao mesmo tempo, comuns, advindas do intercâmbio de ideias e práticas, descobertas no cotidiano da troca experimental, em reuniões, escritos, projetos e eventos. Isabelle Stengers, em *No tempo das catástrofes*, evoca a necessidade de estabelecermos outras práticas, outros modos de resistência, rompendo talvez a lógica de conexões automáticas que trazem “verdades”. Práticas de cooperação. Cita Galileu como alguém que, tendo provado uma hipótese absolutamente experimental, acabou por ceder ao método como forma de se opor à tradição científica. Como defender algo novo senão operando com uma linguagem de base? Stengers chama isso de encenação —“uma das operações de propaganda mais bem-sucedidas na história humana” (p.64). A encenação está presente não só na manipulação de uma linguagem comum a fim de se criar um espaço novo, interno e livre de opressão, mas também é travestida de uma arrogância que finge dominar inteiramente um conteúdo

a que não se tem acesso. Há, sem dúvida, algo a que não se tem controle nas pesquisas científicas. Podemos citar, por exemplo, a COVID-19 e todo o embate que vivenciamos em torno da doença. Não sabemos ainda os efeitos dela no organismo, nem sequer por que uma pessoa desenvolve a forma grave da doença, enquanto outra é assintomática; ou por que alguns aparentam ter defesa imunológica após serem contaminados, enquanto outros não. Do uso de máscaras, rechaçado inicialmente pela OMS, à série de medicamentos que depois tiveram sua eficácia não comprovada, como a cloroquina, foram muitos “erros” de cientistas absolutamente competentes. Isso não seria por si só alvo de tantas críticas se a postura da ciência com c maiúsculo fosse outra, mas por uma série de razões, sobretudo econômicas; a encenação da onipotência científica torna-se presente. Stengers refere-se à incapacidade de cientistas politizarem “o que lhes acontece, e essa referência à ciência que, depois de lhes ter sido tão vantajosa, os estrangula”. Como produzir conhecimento e inovação, neste ambiente com suas normas e imposições externas e internas? Como criar uma prática científica que viabilize um futuro não bárbaro? A produção de conhecimento na área de artes, em muitos casos, não é considerada científica ou, pelo menos, cientificamente relevante. Para muitos, um laboratório em artes não ocupa a mesma relevância de um laboratório nas áreas tecnológicas ou nas ciências biomédicas. Isso ocorre porque a própria noção de ciência, atrelada a fatos e experimentos que devem ser comprovados objetivamente, é equivocada. Seguindo esse pensamento, as artes não fazem parte do “reino da objetividade”. Sabemos que nenhuma ciência é à prova de objetividade e que tal discurso, imbuído de normatizações e regras, exclui saberes “tradicionais” e todos aqueles que não se limitam à padronização de uma “racionalidade técnica”. Com isso, perdemos a oportunidade de operar em uma lógica investigativa mais criativa e aberta a novas experimentações. Talvez aí resida o receio de que as artes e as ciências humanas possam ganhar espaço em um cenário político em que a “encenação” se faz cada vez mais necessária. Talvez aí possa residir também a maior colaboração do Laboratório de Investigação da Cena (e aqui deixo a pista para o próximo fuxico pensando a "desconstrução da cena"...).

MANU – Saudações, queridas Carmem, Gabriela, Beth, Maria Tereza e Alessandra. É uma alegria imensa estar com vocês em nosso laboratório, co-fundá-lo e partilhá-lo com vocês. Estamos submersos na ciência tanto quanto na sensibilidade, não consigo enxergar dicotomias. As questões com as quais nos defrontamos agora dizem respeito a todo um universo nebuloso *Analytics* que acumula velozmente nossos rastros digitais conforme saltamos de imagens técnicas em imagens técnicas (imagens estas, conforme lembra Vilem Flusser, resultantes de textos científicos). O laboratório a céu aberto é aquele onde os tubos de ensaio de outrora se transformaram em dispositivos tecnológicos que, sob uma aparência de inocência, nos guiam para onde querem nos levar. As polarizações –sempre tão caras às disputas políticas tanto quanto ao pensamento binário ocidental– são, uma vez mais, postas em jogo, reatualizadas, ritualizadas. De um lado, a imunização de rebanho; de outro lado, a geopolítica dos laboratórios e das vacinas. A ciência nos atravessa, o laboratório é o nosso lar. Como tudo não é tão simples, neste Brasil-laboratório, nega-se a ciência por meio de dispositivos tecnológicos decorrentes dos avanços científicos. Utilizam-se os produtos industrializados da ciência para negá-la. Qualquer pensamento científico pode ser uma ameaça, fazendo desabar a pretensa verdade que paira acima de todas nós. Haveria vida possível fora deste laboratório tecno-bio-necro-político farmacopornográfico cafetino? Não posso discordar da Carmem, quando ela afirma “nosso campo de análises e especulações —fugidio, sorrateiro, sempre em deslocamento, eternamente propondo surpresas em suas novas associações”. Mas, surpreendentemente, esta não seria uma caracterização adequada ao vírus zoonótico produzido em um mercado na fábrica do mundo? Fugidio, sorrateiro, em deslocamento: o vírus e/ou o capital financeiro? O que os blocos de sensações têm a ver com os *blockchains*? Talvez seja necessário adotar uma tática arqueológica, que tente buscar, nas aparentes continuidades e descontinuidades das nossas séries e bolhas, movimentos inusitados. Questiono, no contexto brasileiro, a suposta hierarquização entre ciência e humanidades, já que ambas estão sendo asfixiadas. Questiono, no contexto internacional, a separação entre o devir do capital

e o dever artístico, já que ambos podem apresentar semelhanças. Será que não haveria outras camadas que pudessem nos revelar nivelamentos na suposta hierarquia; continuidades na aparente distinção? Ainda mais habitando em um país cuja tônica se dá pela construção como ruína? A construção-ruína sempre foi um obstáculo à nossa crença teleológica nas grandes narrativas. De fato, como sugere a Gabriela a partir de Stengers, é impossível negar o viés performativo da ciência. A ciência é permeada de atos performativos: ela enuncia o sim (ou o não) de substâncias, vacinas, protocolos, medicamentos etc. Conhecemos bem a performatividade das políticas, sua estética baseada na definição daquilo que pode ser visível e/ou inteligível. Atualmente, no Brasil, os imperativos científicos são negados pelos imperativos políticos.

Por que, então, haveríamos de negar a “politicidade” (e aqui vamos de neologismo boboca) e a cientificidade das artes? Por que negar que, no ateliê, na casa de farinha, nos barracões, nos terreiros, nas cozinhas, nos escritórios, nas bibliotecas, nas salas de ensaio, enfim, se mobilizam as mesmas ações e posturas que em um laboratório? Observação, seleção, comparação, interpretação, relação. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Há, pelo menos, um século, temos – mais ou menos programaticamente — diários e modos de encenação, técnicas, práticas e sistemas de atuação e de direção, métodos de composição, de criação, de organização, de bricolagem, de produção e de gestão. Nosso laboratório não será o primeiro nem o último. Reivindiquemos, pois, nossas alianças, do Teatro Duse a Eugenio Barba; de Augusto Boal e do Laboratório de Teatro Campesino e Indígena mexicano às residências artísticas contemporâneas. Por fim, uma lista de indagações a serem postas em movimento em nosso laboratório. Negar o negacionismo é uma via? Lugar de escuta é tão necessário quanto o lugar de fala? Como disputar a potência do falso? Como situar a liberdade de expressão em meio à liberdade de injúria? Como o dissenso pode ainda ser uma chave artística em uma sociedade polarizada? O teatro é um laboratório de comunidade? Um laboratório em artes em uma universidade pública é o local da multiversidade?

CARMEM – Acho que devo retomar a fala, em benefício de uma melhor clareza do que disse antes. É evidente, Manu, que todos os saberes são fugidios e sorrateiros. E sim, o vírus que nos acossa tem o mesmo procedimento errático. Quero dizer, absolutamente longe de aderir a hierarquizações ou dicotomias, que temos, na arte, na ciência e na filosofia, diferentes modos de enfrentar o caos – mas também de fugir a ele. Acho que Deleuze e Guattari têm razão. Trata-se de observar propósitos e diferenciá-los. Tudo que queremos hoje é, cientificamente, encontrar os meios para afastar de nós o cálice e o veneno que ameaçam toda a humanidade. Claro, surfamos sobre a onda do capital financeiro desmaterializado e suportado pela informação digital e a vigilância. Talvez, então, jamais tenhamos necessitado tanto das lidas da arte com e contra o caos. É nela que os blocos de sensações têm a prerrogativa de ultrapassar percepções e afecções para alcançar afetos e perceptos – eu os entendo como intensidades capazes de vislumbrar a experiência dos possíveis. É então que escapamos às injunções de uma subjetividade aprisionadora para nos tornarmos outros. Nada disso exclui relações de vizinhança e troca entre os três regimes de pensamento. Brecht foi, antes de tudo, um artista; talvez porque tenha compreendido que, mesmo com toda a ciência vista pelo materialismo histórico e dialético, avançava na direção de abismos. Ou melhor, percebeu que, nas fissuras do seu mosaico, trafegavam imponderáveis. Talvez se encontre justamente aí o sentido de nosso fuxico. Hoje cruzamos caminhos da arte com o artefato informacional e, artistas, mergulhamos em equações. Não lidamos, no entanto, com blocos de sensações menos intensos. Enquanto isso, os *blockchains* serão ou não capazes de deixar de ser apenas bancos de dados. De fato, barracões e terreiros mobilizam ações laboratoriais: observam, selecionam, comparam, relacionam. Produzem sensações e modificam sensibilidades. Não há lugar, portanto, para dicotomias. Entre os regimes diferenciados de pensamento, transitam linhas interpenetrantes, que desfazem contornos ou os modificam. Afinal, fuxico é coisa de vizinhanças. A divisão renascentista razão/sensibilidade constitui e impregna uma cultura que precisa, aí mesmo, neste terreno da divisão, combatê-la e criar novos regimes de saber e sentir.

ALESSANDRA – Imagino nosso laboratório como um espaço de trabalho onde se analisa e manipula o fazer-se da obra; como Manuel, acima, não vejo dicotomia entre práticas científicas e práticas artísticas, pois elas brotaram juntas nos “estúdios” (lat. *studia*), sedes das universidades medievais. Passei tardes inteiras estudando no Teatro Anatômico do Archiginnasio, antigo *studium* da Alma Mater (Universidade de Bologna). Recentemente, visitei o minúsculo Teatro Anatômico da Universidade de Padova, ao lado da grande Aula Magna onde Galileu Galilei dava aulas de matemática frequentadas por um público competitivo. Nestes espaços arquitetônicos especializados, cujos primeiros exemplares remontam ao século XV e coincidem com os primórdios da ciência moderna, percebe-se o caráter espetacular das práticas pedagógicas relacionadas à ciência, neste caso, à dissecação de cadáveres. Ali, cientistas entretinham uma plateia frequentada não só por cientistas, mas por artistas empenhados em copiar músculos, nervos e ossos; filósofos petulantes e religiosos atraídos pelo tremendo mistério do homem aberto. O sucesso da exibição, no limiar entre didática e profanação, dependia do entretenimento estético que conseguiria provocar: quanto mais horror, espanto e admiração, tanto maior o valor do próximo contrato do professor/pesquisador. Em volta da mesa anatômica, um corpo em pé e fechado (do cirurgião) separava membros em outro corpo aberto e esticado (do cadáver), executando a dissecação e exibição dos órgãos com gestos precisos e distanciados. Eugenio Barba aponta, como sendo norteadora do seu teatro, esta cena de revelação na qual os dois corpos coincidam em um só: o corpo fechado/aberto do ator. O que me parece interessante distinguir não é tanto o lugar onde o estudo acontece e a relação provocada pela sua exibição; mas, sim, o específico do fazer-se da obra artística, entre outros modos do fazer humano. Segundo Aristóteles, as práticas da arte constituem exceção a outras práticas, por sua desvinculação de qualquer empregabilidade; mesmo sendo trabalho, o fazer na arte não atende a critérios de funcionalidade/utilidade e não obedece a instruções voltadas a garantir tais critérios. Enquanto forma de trabalho “desalienado”, elabora seu próprio sentido. A especificidade deste modo de trabalhar impõe um procedimento analítico e

expositivo específico: um gesto preciso, uma distância, um lugar de fala “etnológico”, mesmo quando se trata de analisar suas próprias técnicas e obras. Me parece que a *techné* (modo de fazer) específica da arte obriga a re-partilhar o fazer, embaralhando a hierarquia entre vozes mais ou menos competentes e autorizadas que se manifestam no âmbito social de sua exposição; neste sentido, nem o próprio artista é mais competente e autorizado do que outros para falar de seu processo criativo. Seguindo a intuição aristotélica, como faz Giorgio Agamben, é justamente na prática artística, dotada de *entelechia* e não submetida a fins externos ao fazer da obra, que o humano realiza plenamente a potência que caracteriza seu modo de fazer: a potência de se tornar, ou não, obra. Por isso, Aristóteles descreve o ser humano como o “animal sem obra”: alguém que pode sua própria impotência; alguém que, mesmo dominando um meio técnico, pode decidir se o colocará, ou não, em função para algum fim. Enquanto o fogo pode somente queimar, o arquiteto (por exemplo) pode construir ou não construir, sem por isso perder sua essência. Este fazer *inoperoso* ou seja, franqueado de sua utilidade/funcionalidade, configura uma energia de resistência à práxis ordinária (obediente às condutas vigentes) que não se deposita inteiramente na obra (e na sua valoração alienada) e não se esgota no “ato” mas se mantém “em potência”. O gesto do pintor (que olha para nós, suspendendo o pincel de uma tela cujo conteúdo permanece para nós invisível) na obra *Las meninas*, de Diego Velázquez, não diz o objeto deste pintar, aliás o oculta; mas diz a potência do fato que está pintando. A mesma suspensão e exposição caracteriza o gesto linguístico da poesia: enquanto livre dos preceitos da gramática e da lógica, que regem a sua funcionalidade, a língua pode pensar a si mesma. Esta duplicidade do gesto de suspensão e exposição (da pintura na pintura, da poesia na poesia, do pensamento no pensamento, da ação na ação) configura uma prática autoetnográfica ou ascética, que visa a algo mais do que à produção da obra. Citei as práticas ascéticas notando que, em diversas religiões, o nexos transcendental sugere um duplo estado do corpo do sujeito místico, que se contempla enquanto se transforma (corpo econômico/corpo glorioso). O gesto artístico, assim, parece realizar prioritariamente um trabalho do/a

autor/a sobre si mesmo/a; a produção da obra é um efeito colateral da transformação do sujeito. O lugar próprio da obra é o sujeito que, transformando-se, faz-se capaz de criá-la; em algum caso, o êxito coincide com a extinção da obra em si. Isso é especialmente evidente no fazer da arte, a partir das vanguardas. Marcel Duchamp, em 1923, realiza *The large glass* buscando “ultrapassar o ato físico da pintura”. René Magritte, em 1928, inscreve o alerta *Ceci n’est pas une pipe* embaixo de seu cachimbo judiciosamente pintado; mas inoperante, já que não dá para fumá-lo. Uma obra de arte não é um objeto “fechado” tipo sabonete, pronto para o consumo, mas um roteiro “aberto” para inúmeros deslocamentos que demandam, dos espectadores, um alto grau de interatividade; mesmo sendo exposta, contemplada, estudada, interpretada e manipulada, uma obra de arte não se esgota no objeto que a contém, mas permanece disponível para infinitas interações. Este proceder artístico é sempre análogo ao *ready-made*. Do século que transcorreu de lá para cá (estamos em 2020, ano que talvez fique marcado nos anais da humanidade pela catástrofe sanitária que contribuiu para padronizar modos de vida no planeta), muitos laboratórios foram criados, visando a analisar os modos de nossa existência coletiva enquanto era vivida e como tais modos de vida podiam ser transformados. Penso na Escola de Frankfurt, no Bauhaus, no Living Theatre, nas comunidades pedagógicas como os Copiaus e o Teatro Laboratório de Grotowski em Pontedera. A existência do comum e a reflexão crítica sobre sua partilha (pertencimento, cidadania, inclusões/exclusões, lugar de fala) tem sido preocupação central de muitas destas comunidades/laboratório; neles, a vida e a ética de sua organização coletiva foram postos como pedra de toque dos processos criativos; a verdadeira obra seria a vida e não as obras. Me parece que nosso Laboratório segue esta rota, consciente de que qualquer tendência no âmbito estético pressupõe, ou até mesmo determina um regime de visibilidade e uma distribuição ideológica do direito de fala. Toda estética é política. Parafraseando Kant, a estética organiza as formas *a priori* com que se dá a experiência individual de algo em determinada ordenação coletiva e a sequência das experiências individuais que chamamos de vida. Agora, após o fim das utopias que motivaram tantos daqueles e

de outros laboratórios, nossa reflexão sobre arte deve manter em mente que é esta sua relação com a estética que lhe confere uma consistência ética. Me parece que nossa tarefa, embasada na revisão de modos de fazer da arte relacionados com formas históricas de visibilidade e ordenação social, é exercitar a capacidade de observar as ambíguas trevas de nossa época e “perceber nela uma luz que, afastando-se de nós, olha para nós”, como diz Agamben.

BETH – Tecer um texto como quem faz um fuxico foi o ponto de partida apontado por Carmem para o artigo que ora apresentamos. Fuxicar é bisbilhotar, é desafiar as entranhas da verdade, é se imiscuir em territórios diversos. Fuxicar é partilhar, adquirir campos de diálogo, de dissenso, de curiosidade; é se aventurar em territórios alheios, invadir o privado, explicitar, tornar público aquilo que vem de uma dimensão íntima. É se deixar afetar. Nada seria mais perfeito para definir a nossa prática laboratorial como a prática do fuxico. Olhando a trajetória que traçamos, desde 2015, quando foi fundado o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, é possível constatar que estabelecemos um campo de práticas individuais e coletivas em um espaço configurado de forma material e imaterial, como bem pontuou a Alessandra. E fuxicamos muito nesta casa que abriga tantos conhecimentos e práticas sérias e éticas estruturadas com base na *res publica*. As ciências da arte se afirmaram no seio desta Universidade há muito tempo; são dela constituintes e constituidoras. Se pensarmos na história da UFRJ, veremos que ela completou, em 2020, cem anos de existência; e abriga em seu seio, desde 1971, uma instituição que já tem 204 anos, a Escola de Belas Artes; outra, a Escola de Comunicação, com 53 anos de história. Nosso programa de pós-graduação nasceu na Universidade Pública e gratuita, que abriga práticas de combate à desigualdade em todos os níveis e enfrenta batalhas de reconhecimento entre os diferentes campos de saber, atritando as regras que estabelecem procedimentos para chamar de científicas algumas práticas e deste campo excluir outras. E talvez daí nasça o estranhamento de alguns quando mencionamos fazer parte de um Laboratório de Investigação da Cena, um laboratório de arte. Se formos em busca do que vem a ser um laboratório em alfarrábios que

alimentam o senso comum, para além das explicações etimológicas já explicitadas por Gabriela, encontraremos definições que apontam para um ambiente de trabalho que oferece condições controladas para a realização de pesquisas e medições. Essa noção cabe bem a um tipo de saber e se sustenta numa determinada “padronização de racionalidade técnica”, como colocado por Alessandra. Acontece que a matéria com a qual trabalhamos tem constituição estética, não se sujeita, necessariamente, a padrões que se repetem, não tem efeitos facilmente mensuráveis e provoca impactos profundos, mas difíceis de aferir. Nosso material de trabalho se oferece enquanto partilha e partilhar tem em si dois significados que podem parecer conflitivos: partilhar é coparticipar e é também subdividir. Partilhar é estabelecer uma comunidade de trocas, de vivências. É trazer para o centro do convívio a generosidade dos câmbios, das provocações, das pilhérias, do drama, das vivências cotidianas e suas efetivas trocas. “A experiência que anda de pessoa em pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”, diria Benjamin. Nossos escritos se fundamentam em saberes que se integram e se transmutam nas vivências, nas experiências e práticas artísticas, no labor da pena, na permeabilidade aos diferentes campos investigativos, na trama transdisciplinar que se instaura sistemática e metodicamente e nas diversas acepções que o conceito de cena e de cenificação podem evocar. Partilhar é também dividir, é designar a quem pertence cada parte, é olhar para o todo e perceber as necessidades, direitos, deveres. Rancière lembra que “uma partilha do sensível é [...] o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”. Gosto de entender o nosso laboratório como “fábrica do sensível”, fazendo menção à seção da revista *Alice*, “voltada para os atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política”, na definição de Rancière. É pertinente entender que laboratórios da natureza do LIC efetivam em sua prática um olhar criterioso sobre os fazeres e suas inserções. Sob a égide da desconstrução, busca-se produzir e aguilhoar dissensos capazes de evidenciar as incongruências dos discursos e das instituições. As brechas através das quais enviesamos nossos olhares

visam a um pensamento prismático, denso em suas sutilezas e materialidades, capaz de atentar para a cena contemporânea enquanto campo ampliado das artes, espaço de criação e de confluência de meios. Nosso objeto é diverso, como também é diversa a maneira pela qual o abordamos. Como Leskow, entendemos a arte de escrever enquanto um trabalho de artesão, no dizer de Benjamin. Esta ideia de artesanaria nos conduz à segunda acepção da palavra fuxico. Nos referimos agora à prática artesanal de se aventurar sobre os pedaços de tecidos que restaram ao longo dos dias, meses, anos de costuras e recortá-los, dar-lhes formas de roseta, compor novas configurações a partir dos fragmentos. Tenho especial carinho por esta arte. Quando pequena, minha mãe punha-me a fazer fuxico e me dava o privilégio de escolher nos gavetões pesados do quarto de costura quais tecidos eu iria utilizar. Cada escolha nos levava pelos arrabaldes da memória, nos fazia tecer não só a tela mas também o tempo, reconfigurando-o, ouvindo-o e criando narrativas. Meu pensamento errático conduz novamente a Benjamin, para quem “narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas”. Em nossas instâncias laborativas, no entanto, atentamos para práticas reflexivas onde a dimensão do sensível é a matéria com que lidamos, resgatando as filigranas impressas nas memórias, nas práticas, nos encontros. E com ela labutamos como quem corta os retalhos e suas histórias, une as bordas com um fio, engendra com eles uma nova configuração formal, agrega um crochê, faz um acabamento, une, reúne, trama. Criamos camadas, as sobrepomos, as descartamos, estabelecemos práticas, contatos com nossos pares, com os falantes livros que insistem em fuxicar nas estantes em relacionamento íntimo; e, deste modo, estabelecemos novos caminhos de criação de conhecimento.

Bibliografia

E. Barba, *A canoa de papel*. Brasília: Dulcina, 2009

F. Garamuño, *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.

G. Agamben, *O fogo e o relato*. São Paulo: Boitempo, 2018.

G. Deleuze; F. Guattari, *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2012.

G. Deleuze; F. Guattari, *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

I. Stengers, *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac e Naify, 2015.

J. Rancière, *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

R. Barthes, *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

W. Benjamin, “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.