



ARTE E VIDA

ART AND LIFE

ARTE Y VIDA

Verônica Fabrini¹

Resumo

Este trabalho tem como origem a fala da pesquisadora sobre o tema Arte e Vida na abertura do 3º SPA, Seminário de Pesquisas em Andamento, que teve lugar na ECA-USP, em novembro de 2013. Partindo da ideia de afirmação da vida em Nietzsche e do conceito de epistemologias do sul em Boaventura Sousa Santos, o artigo coloca em questão os modelos epistemológicos assumidos pelas pesquisas em arte no contexto acadêmico brasileiro contemporâneo².

Palavras-Chave: Criação, Epistemologia, Pesquisa, Teatro.

Abstract

This work is originated in the speech of the author at the opening of the 3rd SPA, Seminário de Pesquisas em Andamento, which took place at ECA-USP, in November 2013. Starting from the life affirming in Nietzsche and the concept of epistemology of the south by Boaventura Sousa Santos, the article aims to discuss the question of the epistemological models made by research in contemporary art in the Brazilian academic context.

Keywords: Creation, Epistemology, Research, Theatre.

Resumen

Este trabajo tiene como origen el discurso dela investigadora sobre el tema del arte y la vida en la apertura de lo 3º SPA, Seminário de Pesquisas em Andamento, que tuvo lugar en la ECA-USP, en noviembre de 2013. A partir de la afirmación de la vida en Nietzsche y el concepto de la epistemología del Sur de Boaventura de Sousa Santos, el artículo pone en entredicho los modelos epistemológicos de la investigación en arte contemporáneo en el contexto académico brasileño

Palabras clave: Creación, Epistemología, Investigación, Teatro.

Uma vez que o enfoque dessa fala- *Arte e Vida*- permite uma abordagem pessoal e biográfica sobre o tema, acho que posso colaborar com algumas experiências, umas poucas ideias e algumas perguntas. Isso é, ao mesmo tempo, uma estratégia e uma provocação: o que as vossas pesquisas tem a ver com vossas vidas?

1 Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas.

2 O artigo procurou ser fiel ao tom da fala ao vivo.

Antes do teatro, estudei Ciências Sociais na PUC, Pontifícia Universidade Católica, (porque me interessavam as relações entre os homens), depois Física na UNICAMP, por que me fascinavam as leis da *physis*, e as estrelas: queria ser astronauta. Do ínfimo das partículas subatômicas até as galáxias mais distantes, queria deixar meu pensamento viajar, audaciosamente, indo onde nenhum homem jamais esteve. Depois voltei minhas pretensões de Fausto novamente para o planeta Terra, à natureza, ao *bios*. A vida na Terra, como diria Dr. Spock³, é fascinante. Estudei mais três anos de biologia na UNICAMP, fiz estágio no departamento de genética, estudei comportamento animal. Quando todo esse desejo de conhecimento – dos homens, do universo e da vida - me pareceu demasiado vertiginoso, impossível, larguei tudo e fui dançar. Nietzsche fala disso em *Zarathustra*, o dançarino: “Eu não poderia crer num Deus, se ele não soubesse dançar” ou ainda, “É preciso muito caos interior para parir uma estrela que dança.” (NIETZSCHE, 2009, p.52-53)

Gravidade, linhas, articulações, músculos, eixo, musculatura interna, ginga, saltos, contração, expansão, recolhimento - não se tratava mais de entender as leis da física, mas deixá-las percorrer o corpo. Não se tratava de ver a vida fora, mas de sentir a vida dentro. Mas num determinado momento, a dança me pareceu burguesa demais, *physis* demais. Onde estavam os seres humanos? Fui encontrá-los no circo, na periferia da Grande São Paulo. Encontrei um avesso da arte: arte e sobrevivência, arte e pobreza, arte e risco, arte e relações familiares, arte numa periferia cinzenta, violenta, arte num espaço impossível. Mas os seres humanos estavam por lá. Meu professor de trapézio era também palhaço, malabarista, estivador, feirante, fazia pirofagia, faltavam alguns dentes, torcia pro Santos, tinha uma cadernetinha onde escrevia todas as praças por onde o circo passava, tinha um colete bordado de lantejoulas herdado de outro artista e uma coleção de recortes de revistas, com artistas que ele gostava. Tinha os Beatles e Raul Seixas. Renata Sorrah e Simoni. Com ele aprendi no corpo uma espécie de *kairós*, esse tempo que é pura qualidade, no espaço do voo entre o trapézio, as mãos do *porteur* e a banquilha. A lona abrigava um leão, uma chimpanzé, uma trupe de vira-latas, algumas famílias que já foram do circo teatro, outros artistas de outras famílias que faziam seus números e partiam para outro circo, o pessoal do Telecatch.

3 N. do E.: Alusão ao personagem da franquia de entretenimento Star Trek cujo o seriado produzido na década de 1960 foi veiculado, alcançando muito sucesso, no Brasil.

Era um lugar interessante. Era um lugar maravilhoso. Um lugar ao qual sou imensamente grata pelo invisível e fundamental – vital – de tudo que aprendi. Porque foi exatamente ali, que eu entendi que arte e vida são uma coisa só. Não é nem que “não se separam”. É que são mesmo, uma coisa só. Daí para o teatro foi um pulo. Era questão de por ordem no caos da experiência. E foi assim que entrei, não para o teatro, mas para o estudo do teatro na universidade: para poder conjugar essa multiplicidade de experiências em uma única arena. E o teatro me parecia uma arena ideal para conhecer o ser humano em sua *physis*, em seu estar corpo no mundo, em suas relações com outros seres humanos, conhecer e experimentar o ser humano em sua dimensão antropológica, biológica, psicológica e social.

Fiz um ano de Artes Cênicas na ECA, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, mas apesar de ter sempre vivido em São Paulo, queria um lugar menor. A Unicamp acabara de abrir sua primeira turma de teatro. Lá, minha aula inaugural foi dada pela escritora Hilda Hilst (na época, artista residente no Instituto), numa inesquecível palestra sobre a relação entre Arte e Dor, sobre criação e dor. A vida dói. E essa dor – que é uma forma condensada de sentir – quando ganha forma, chamamos de arte. Acho essa a mais bela definição de arte: intensificação da vida. E aí, outra vez encontro com Nietzsche – a vida enquanto um projeto estético.

Comenta o filósofo Oswaldo Giacoia:

Nietzsche, o filósofo-artista, um poeta que só acreditava numa filosofia que fosse expressão das vivências genuínas e pessoais, vendo na experiência estética uma espécie de êxtase e redenção, é, por isso mesmo, um precursor da crítica a um tipo de racionalidade meramente técnica, fria e planificadora. (GIACOIA, 2000, p.13)

É essa exata “racionalidade meramente técnica, fria e planificadora” que ainda é dominante na maior parte das instituições de ensino – e nas agências de fomento à pesquisa. Corremos o risco de, em breve, termos um corpo conceitual densíssimo e nenhuma obra artística sobre a qual falar. É em *A Gaia Ciência*, onde Nietzsche (2001, p.107) estabelece uma relação muito estreita entre arte e vida: “Como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos tal fenômeno”
Ou ainda:

O essencial dos cultos dionisíacos consiste, para Nietzsche, num mergulho redentor na imanência (vida, em outras palavras, o fluxo da vida), onde não se trata mais de instaurar um juízo que divide, condena, renega, mas de proclamar um sim à vida em sua crua integridade. (GIACOIA, 1997, p. 38)

A arte afirma a vida em seu conjunto. A dinâmica entre Apolo e Dionísio, que dá origem à arte trágica, suprime a unilateralidade, imprime movimento, convoca o paradoxo. Dois princípios cuja relação dinamizadora impossibilita qualquer estagnação. A tensão que sustenta Apolo e Dionísio como forças polares justifica a existência e a magnitude de ambos. Tal tensão desafia o círculo da ciência, fazendo-o abrir-se ao acaso, ao pensamento paradoxal, que percorre dois sentidos ao mesmo tempo.

A realidade, eternamente mutante, só pode ser compreendida a partir do devir. O devir desfaz o conjunto de normas, métodos e sistemas, lança o homem no vazio, obrigando-o a compreender a existência como experiência. Nada, além disso. A preciosidade está na impermanência de fórmulas capazes de apreender a existência como ponte, passagem. “O que há de grande no homem é ser ponte, e não meta. O que pode amar-se no homem, é ser uma transição e um ocaso.” (NIETZSCHE, 1983, p.445)

Esse Nietzsche foi o responsável por eu haver me apaixonado pelo teatro, quando li *A Origem da tragédia* (2005). Esse Nietzsche que no fim da vida, assina seu nome como *Dioniso*, e para o qual todo grande criador é um afirmador da Vida. É fundamental lembrar, que além de guiado por Dioniso, Nietzsche toma a tragédia e sua dinâmica apolínea e dionisíaca como metáfora do mundo, como metáfora da vida.

Artaud, um dos grandes ícones da conexão Arte-Vida, quando se refere ao teatro e seu duplo, também se refere à vida. A vida é o duplo, e a vida é imanência e transcendência, assim como o teatro. Ele diz: “A arte não é uma imitação da vida, mas a vida é uma imitação de um princípio transcendente com o qual a arte pode nos colocar de novo em comunicação.” (ARTAUD apud DERRIDA, 1995, p.193) E antes dos dois, Shakespeare, para o qual o teatro é afirmado como duplo do mundo – e portanto da vida - tanto na própria essência do teatro elisabetano, quando nas palavras de *Macbeth*, por exemplo:

Amanhã, amanhã, outro amanhã arrastam-se nesse passo, dia após dia... até a última sílaba do livro do tempo. E todos esses nossos ontens só serviram para mostrar o caminho até o pó da morte. Apaga-te, chama breve, que vida é isso: uma sombra que passa. Um ator que se pavoneia no palco por uma hora, ou duas, e depois não se ouve nunca mais. Uma historia cheia de som e fúria contada por um idiota, e que não significa nada. (SHAEKESPEARE, 2001, p.124)

Vida em intensidade quer para precipícios lúgubres, quer para as luminosas ruas de Gibraltar, como no famoso monólogo de Molly Bloom no *Ulisses*, de James Joyce. Imanência em um e no outro, devir e precipitação do momento glorioso.

E o mar carmesim às vezes como fogo e os poentes gloriosos e as figueiras nos jardins da Alameda sim e as ruazinhas esquisitas e as casas rosas e azuis e amarelas e os rosais e os jasmims e gerânios e cactos e Gibraltar em mocinha onde eu era uma flor da montanha sim quando eu punha a rosa em minha cabeleira como as moças andaluzas costumavam ou devo usar uma vermelha sim e como ele me beijou contra a muralha mourisca e eu pensei tão bem a ele como a outro e então eu pedia ele com meus olhos para pedir de novo sim e então ele me pediu quereria eu sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus meus braços em torno dele sim eu puxei ele para baixo para mim para ele poder sentir meus peitos todos os perfumes sim o coração dele batia como louco sim eu disse sim eu quero sim. (JOYCE, 2008, p.96).

Vida é assim também, puro fluxo. E efemeridade. Ela precisa do sim, da fragilidade e simplicidade e risco dessa afirmação: sim, com Nietzsche e com Molly Bloom, aprendendo com filósofos e ficções ou simplesmente, como atores, praticando esse “sim” na aula de improvisação, porque não adiantaria muito para nós, artistas da cena, se apenas compreendêssemos e não vivenciássemos.

Arte de um lado e vida do outro - Uma separação impossível, pois é impossível pensá-las separadamente se tomarmos essas duas palavras em seu sentido, ou melhor, em sua imagem, profunda e complexa. A dualidade nasce do pensamento binário, neurótico, ávido em separar natureza (inferior) e cultura (superior). A propósito: de onde vem esse pensamento? Reclamamos tanto dele, criticamos, buscamos desesperadamente integrá-los em nossa pesquisa, mas se repararmos bem, se olharmos em profundidade, em nós, em nossas pesquisas, em nossas criações, eles estão separados? Existe realmente alguma cisão? Vocês sentem alguma cisão? O que nos impede de tratar arte e vida como uma única coisa, ou ainda, que fantasma nos diz que devemos manter os termos separados?

Não estaríamos importando modelos de castração que não são os nossos? Pois é ... esses modelos de separação vieram juntos com a colonização (para ela a técnica deve dominar a vida), se plantaram firme com o imperialismo (pois essa cisão cria valor), se disseminaram com o capitalismo (pois essa divisão cria mercado) e os tomamos como verdade única: natureza/vida (inferior) e cultura/arte (superior). Não estaríamos tomando como verdade formas de pensar que são simplesmente hegemônicas, mas não por isso, reais ou verdadeiras? Compramos o peixe, pois tudo está organizado sobre esse sistema hegemônico de “uma verdade”, de uma falsa imparcialidade científica. É só olhar as bibliografias. Do jardim de infância até a pós-graduação. E note-se bem: para as agências de pesquisa, cujos pareceristas e gestores são nossos pares, a produção artística está longe de equivaler à dita produção acadêmica.

A peça que você concebe, fruto de inquietações e pesquisa, que envolve várias outras parcerias de artistas, o suor da sala de trabalho, as muitas dificuldades de produção e circulação de qualquer trabalho não comercial, a peça que é **viva** (e nós, da prática, sabemos do empenho de vida envolvido nisso) só adquire o status de saber se ela se transforma num artigo, se é validada por uma bibliografia consagrada e importada.

Uma vez, um filósofo europeu, amigo meu, formado entre França e Inglaterra, me disse: “O Brasil é o país que tem o maior número de Nietzscheanos por metro quadrado. Em cada esquina, trombo com um Nietzscheano.” Achei engraçado e me pus a pensar nisso. Por que será? O curioso, é que de forma semelhante, outro professor de teatro, francês, formado na Sorbonne (Paris, França), me disse coisa semelhante sobre Artaud: “não entendo essa mania que os brasileiros tem com Artaud. Vocês gostam de Artaud, acham que entendem Artaud!”

Talvez, tanto o pensamento de um quanto o do outro (Nietzsche e Artaud) nos soe familiar. Talvez os aspectos mais revolucionários deles e, portanto, mais reprimidos dentro de suas respectivas sociedades e tempos históricos (a irracionalidade, a espírito livre, a imaginação livre), encontrem eco em nós, na nossa história de alma. Talvez nossa herança mestiça ainda insista em afirmar que “a alegria é a prova dos nove”, ou que teatro e ação mágica são coisas muito próximas. Ou que um “atletismo afetivo” é necessário para se habitar os trópicos. Talvez, porque o transe para nós – acostumados a uma ida ao terreiro - seja coisa de trânsito entre o aqui e o ali, na qual não há separação entre imaginário e vida e aquela que há pouco era manicure é agora a pomba gira que me aconselha. Talvez, alguma coisa de nossa herança mestiça nos torne naturalmente nietzscheanos, afirmadores da vida, ou artaudianos, como o teatro desagradável de Nelson Rodrigues que consegue ser tão próximo do teatro da crueldade.

Então, por que tratar isso de arte e vida com uma mentalidade tão ... europeia? Estaríamos importando conceitos e contradições e tentando aplicá-los sem crítica, numa qualidade tão diferente de experiências, de vivências, de vida? Sim, pois formas de saber não correspondem a formas absolutas de verdade e são frutos da história, são frutos da experiência sensível de estar no mundo de cada um. Formas de saber são ficções.

Qual é a sua vida? Com qual vida sua pesquisa está dialogando, como sua sensibilidade e história de vida filtra e elege as referências com as quais você vai trabalhar, ou, como disse o pesquisador Oscar Cornago, em sua fala no VI Congresso da ABRACE, Abismo de Rosas (2010): “Quando um pesquisador diz eu, quem está

dizendo eu? E se não o diz, onde está o eu? o eu do intelectual, do crítico, do professor universitário, do pesquisador... Quem se esconde atrás destas personagens?”⁴

Em uma coletânea de nome “Epistemologias do sul”, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2010) nos mostra a falência do conhecimento – que ele denomina “conhecimento do norte” em não poder resolver os grandes problemas de justiça social global (penso o teatro como inseparável da sociedade) sem que haja uma justiça cognitiva global. Em outras palavras, o problema contemporâneo não é de ordem social ou política, mas **cultural e epistemológica**. Para Boaventura não pode haver justiça social global sem uma justiça epistemológica global. É partindo dessa impossibilidade e dessa urgência que ele propõe o conceito de “epistemologias do sul”. Cito:

A “Epistemologia do Sul” que venho propor visa à recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objeto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos (...) Ao contrário das Epistemologias do Norte, as Epistemologias do Sul procuram incluir o máximo de experiências de conhecimento do mundo. (SANTOS, 2010, p. 11)

O uso do **sul** é antes metafórico do que geográfico, nos levando a pensar que existe um **sul** dentro do norte, e ainda deixar a “imagem sonhar”, como diria a poética do devaneio de Gaston Bachelard e indagar qual seria o **sul** da cena, ou qual seria o **sul** do corpo? Temos uma pista que Boaventura nos sugere: o sul é antipatriarcal (portanto resiste ao falocentrismo), anticolonial e anti-imperialista (resiste as invasões predatórias). Que este **sul** alimenta-se das epistemologias feministas e das novas epistemologias reveladas pelo pensamento pós-colonial. Enfim, para que possamos pensar o teatro em sua complexidade – e, portanto a vida em sua complexidade - temos que assumir e gozar a existência da infinidade de saberes que foram excluídos dos saberes validados pelas ciências ou pela racionalidade filosófica – ou pelo pensamento ortopédico e a razão indolente, para usar os termos de Boaventura - gerados e dominantes no **norte** (que costuma ser no mínimo 80% de nossa bibliografia).

Qual seriam esses saberes invisibilizados por essa hegemonia? Eu diria que são os saberes que nascem da experiência de estar no mundo, de um saber que brota da vida, da abertura aos afetos e, portanto um modo de estar no mundo ancorado, enraizado na totalidade complexa do corpo. Corpo que, em primeira instância, é Natureza, mas uma Natureza “almada”, uma Natureza que está sobre o corpo, é soberana sobre

4 Cuando un investigador dice *yo*, quién está diciendo *yo*. Y si no lo dice, dónde queda el *yo*, el *yo* del intelectual, del crítico, del profesor de universidad, del investigador... ¿Quién se esconde detrás de estos personajes?

ele. Não um corpo instrumento ou uma natureza útil. Conceber e viver numa Natureza “almada” é reconhecer o que os antigos chamavam de *anima-mundi*. Como os índios sabem, sentem a natureza.

Para concluir, retomo Nietzsche, esse sul dentro do norte. Não o Nietzsche dos nietzschianos que tentam entender e explicar Nietzsche, mas o Nietzsche inexplicável, aquele homem que uma vez em Turim, vê um cavalo sendo açoitado, atravessa a praça e se agarra ao pescoço do cavalo para protegê-lo, tomba no chão, enlouquece. O pescoço de um cavalo é um lugar muito especial. É quente, se pode sentir o sangue todo correndo por ali e o suor é suave, perfumado, tem cheiro de vida. Ao abraçar a Natureza açoitada pelo racionalismo indolente, pelo pensamento ortopédico, Nietzsche abraça a Vida açoitada e enlouquece. E passa assinar como Dionísio.

E nós? Somos capazes de abraçar assim a Vida açoitada? Ou só citamos Nietzsche em nossas pesquisas porque se cita Nietzsche, porque é *chic*, eu pareço mais inteligente... Eu seria capaz de travessar a praça e me agarrar a esse pescoço, porque não se pode açoitar assim a Natureza, não se pode exigir que ela sempre nos sirva! O que quer afinal a vida? Não o que eu, esse grande ego, quer da vida? A Vida está aí, açoitada e pedindo para ser ouvida. Nós até ouvimos e colocamos a citação no rodapé, com texto alinhado à esquerda, em Arial corpo 10.

Esse senhor Frederico-Dioniso questiona acima de tudo a razão, e este questionamento tem a forma de sua última transmutação em Zarathustra (as outras são o camelo e o leão): a criança, como o verdadeiro pico de pureza, sinceridade, autenticidade, receptividade e abertura à existência. O artista e a criança, uma bela imagem síntese – mesmo que parcial – do pensamento do filósofo. O artista, quebra a rigidez dos conceitos com respostas criadoras da intuição, da imaginação, vive e cria em estado de paradoxo. Ou melhor, em estado *a-doxo*, polivalente, politeísta, polidoxal. Já a criança, surge associada à imagem de inocência, mas também de retorno, metáfora do esquecimento que nega certo tipo de tradição do conhecimento, construído sobre a memória e a ordenação de saberes. Para Nietzsche, o artista também, precisa esquecer, ignorar, não conhecer, experimentar uma segunda inocência, que torna o homem mais infantil e, ao mesmo tempo, mais refinado. Bastante parecido com o **ser ator**. O esquecimento como hábito elegante é capaz de inaugurar novas impressões, compreensões.

Giorgio Agamben, outro filósofo que costuma aparecer em nossas bibliografias, no último capítulo do livro *Nudez* (Nudità, 2009) evoca a importância do não-saber

em seus diferentes modos (essas diferentes epistemologias? Epistemologias do Sul? Porque para o pensamento hegemônico do norte, elas realmente não são formas de saber?). Ela fala da distração encantada de uma criança. Segundo ele,

É possível que seja justamente o modo através do qual nós conseguimos ignorar o que define o grau de conhecimento que nós alcançamos, e que a articulação a uma zona de não-conhecimento seja a condição – e, ao mesmo tempo, a referência essencial – de todo nosso saber. [...] Epistemologia e metodologia pesquisam e definem condições, paradigmas e status do saber, mas não existem sequer receitas sobre a articulação de uma zona de não-saber. [...] Isso significa, bem ao contrário, colocar-se em uma relação correta com a ignorância, permitir que um desconhecimento guie e acompanhe nossos gestos, que um silêncio responda claramente através de nossas próprias palavras. (AGAMBEN, 2009, p.161-162)

Eu tomo essas palavras como uma lição de atuação, de abertura para o aqui e agora, esse habitar pleno do presente – próprio da criança e do bicho – que ator tanto busca. Agamben prossegue:

Ou, para usar um vocabulário fora de uso: o que é, para nós, o mais íntimo e revigorante, não tem a forma da ciência e do dogma, mas a forma da graça e do testemunho (**Observe bem: “forma da graça e testemunho”, isso é puro prazer estético! *Grifo nosso.***). A arte de viver é, nesse sentido, a capacidade de manter-se em uma relação harmônica com aquilo que nos escapa. (AGAMBEN, 2009, p.162)

Agamben aponta para uma relação de dominação entre o saber e o não-saber, pois para ele o impulso do saber é conquistar tudo aquilo que ele não possui – como um desejo fáustico, uma *híbris* trágica a meu ver. Diz ele:

O não-saber é o que o saber pressupõe ser a região inexplorada que deve ser conquistada; o inconsciente é o domínio das trevas que a consciência deverá iluminar. Em cada caso, algo se encontra separado para, depois, ser penetrado e incorporado. (AGAMBEN, 2009, p.162)

E ele finaliza:

A relação com a zona do não conhecimento, ao contrário, garante que ela continue como ela é. Não se trata aqui de exaltar o obscuro, como no misticismo, nem de glorificar o mistério, como na liturgia; menos ainda de desvendar os fantasmas, como na psicanálise. Não se trata de uma doutrina secreta ou de uma ciência mais elevada, nem de um saber que não se sabe. Ao contrário, é possível inclusive que a zona de não-conhecimento não contenha nada de especial e que, se a olhássemos de perto, percebêssemos apenas (mas isso não é garantido) uma velha bicicleta abandonada (mas sem muita clareza), o gesto desajeitado de uma criança que nos chama para brincar. Talvez nem exista mesmo uma zona de não-conhecimento, talvez existam apenas gestos. Como Kleist compreendeu tão bem, a relação com uma zona de não-conhecimento é uma dança. (AGAMBEN, 2009, p. 162-163)

Ou como diria Samuel Beckett em *Esperando Godot*: “dançar primeiro e pensar depois: é a ordem natural das coisas.” Já que voltamos para o teatro e é tema do semi-

nário a exploração dos limites e contaminações entre o real e o ficcional, eu aceito o convite da criança que me chama para brincar – *a play is a play*.

Movidos por diversas perspectivas ideológicas, por meio de diversas formas cênicas cada artista, a seu modo, por meio do relato, do “documental”, coloca em cena uma pergunta chave: é possível na sociedade altamente tecnológica, tecnocrática, falar da vida em cena? Tornar real a ficção ou ficcionalizar a realidade é uma alternância que nos leva a repensar esses dois termos. Mas a limite dessa alternância é a morte: a grande irrepresentável. Mas o que sabemos nós da morte?

É interessante pensar o teatro, em sua origem mais ancestral, na sua ligação com a morte. Na coletânea *Teatralidades do Humano* (2011) o historiador Joel Rufino lembra-nos que nas sociedades arcaicas, uma matriz do teatro está nas invocações aos espíritos. Que entre os povos ameríndios o pajé, para encomendar a pessoa que acabou de morrer, faz primeiro os elogios ao morto, depois as queixas que a comunidade tem dele, e fazendo isso, muda de voz, muda de tom, de feição, muda o ritmo da fala. Na mesma coletânea, Kaká Werá Jecupé, falando sobre o Quarup, diz que é um ritual de abertura de portais entre mundos, é um ritual de morte para que as pessoas que deixam seus corpos tenham um trânsito seguro. Que clarifica a estrada da passagem para outros planos de consciência, uma passagem do tempo material para o tempo imaterial. Aí, arte e vida estão tecidas, pois não há ascendência da realidade sobre a ficção. São uma coisa só. Somente quando passarmos a aceitar a autonomia da ficção é que poderemos viver a vida como arte, ou a arte como vida, não importa a ordem.

Há uma equivalência entre morte e ficção: ambos estão do lado de lá, uma contraparte da realidade, assim como na cosmo-visão dos índios: não se trata de um depois ou um além. Está tudo aqui. O que existe é uma concomitância de planos. Tudo é real, ou tudo é ficção. Talvez a morte seja o ponto de conexão entre Arte e Vida.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **Nudità**. Roma: Nottetempo, 2009.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DERRIDA, Jacques. A Palavra Soprada, IN **A Escritura e a Diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

GIACOIA, Oswaldo. **Os labirintos da alma**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. **Folha Explica: Nietzsche**. São Paulo: PubliFolha, 2000.

JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Alfabeta Brasil, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra-** Um livro para todos e para ninguém. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. **A gaia ciência.** trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Obras Incompletas.** São Paulo, Abril, 1983.

_____. **A origem da tragédia:** proveniente do espírito da música. São Paulo: Madras, 2005

PRADO, Ana Lúcia [Org.]. **Teatralidades do Humano.** São Paulo: Edições SESCSP, 2011.

RAMOS, L. F. (Org.). **Arte e Ciência:** abismo de rosas. Porto Alegre: Abrace, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth.** Porto Alegre: L&PM, 2001.

Recebido em 12/02/2014

Aprovado em 30/04/2014

Publicado em 30/06/2014