



# DOIS DEDOS DE PROSA SOBRE A NOÇÃO DE ZÊNITE EPISTEMO-METODOLÓGICO: por um Galileu mais bem-humorado

THALES BRANCHE PAES DE MENDONÇA

Artista multidisciplinar e professor. Transita nas linguagens artísticas da música, do teatro, da dança e da performance, atuando como diretor vocal, musical, compositor e performer. Possui mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e atualmente atua como professor de voz e processos de criação da Universidade Federal do Acre.

**RESUMO**

Reflexão acerca de processo de pesquisa em artes a partir da discussão da noção de zênite epistemo-metodológico na singularidade do trajeto de pesquisa que deu origem à tese *Em demanda da santa seresta: trajeto criativo a partir de uma seresta primeva às margens do Tapajós*. Ludicidade e afeto como princípios da construção da narrativa acadêmica em processos criativos.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Zênite epistemo-metodológico.

Afeto.

Processo criativo.

**ABSTRACT**

*Reflection on the research process in arts from the discussion of the notion of epistemo-methodological zenith in the uniqueness of the research path that gave rise to the thesis "In quest for the holy seresta: creative trajectory from an original seresta on the banks of the river Tapajós". Playfulness and affection as principles of the construction of academic narrative in creative processes.*

**KEYWORDS:**

*Epistemo-methodological zenith.*

*Affection.*

*Creative process.*



## **A imagem** de Galileu olhando o céu comenta sim-

bolicamente a reflexão sobre o ponto de vista a partir do qual minha tese foi construída durante o processo de doutoramento, seu zênite epistemológico, por assim dizer. Neste texto, dedico-me a dar visibilidade às regras do jogo teórico que dinamiza a fundamentação da tese *Em demanda da santa seresta*: trajeto criativo a partir de uma seresta primeva às margens do Tapajós, orientada pela professora Sônia Rangel, no contexto do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA.

Na linguagem técnica da navegação, zênite é um ponto imaginário no céu que se situa exatamente sobre a cabeça do observador. Grosso modo, o zênite serve para estabelecer um referencial de observação específico fundamental, por exemplo, a orientação na navegação marítima. Tomando esse elemento de forma metafórica, este texto tem por objetivo explicitar o zênite epistemo-metodológico que orientou meu processo de pesquisa durante o doutoramento.

Diante de objetivo tão importante para a compreensão do modo pelo qual se desenvolveu a pesquisa de doutorado em questão, sinto-me eticamente convocado a confessar um pequeno delito. Como forma de provocar o disparo de escritura da tese, escrevi três textos respondendo a três perguntas que se referem a três personagens emblemáticos integrantes do cânone da dramaturgia ocidental. Esses três textos terminaram por compor, ao lado de outros, minha tese. O caso é que essa ideia eu roubei do professor Graça Veloso, atualmente vinculado como docente da Universidade de Brasília - UNB. Para ser justo, vale contar um pouco melhor essa história.



# BREVE HISTÓRICO DE ALGUMAS BOAS IDEIAS ROUBADAS

Mais de uma vez eu vi o professor Graça proferir uma palestra em que ele expunha sua visão sobre a etnocenologia<sup>1</sup>. Na palestra, o professor Graça cita outra palestra proferida pelo professor Alcione Araújo, que eu não conheço. Na palestra “original”, digamos assim, o professor Alcione Araújo discutia o desenvolvimento da humanidade mobilizado por grandes perguntas associadas simbolicamente a Édipo, Hamlet e Galileu. Em *Édipo Rei* (427 a.C.), de Sófocles, o herói trágico questiona: “quem sou eu?”, indagando sobre sua origem em busca de reconhecer sua essência. Em *Hamlet* (1599-1601), de William Shakespeare, numa espécie de novo estágio do desenvolvimento humano, o príncipe dinamarquês, sabendo-se insignificante como indivíduo diante do mundo, pergunta: “vale a pena viver?”. E, finalmente, em *Vida de Galileu* (1937), de Bertolt Brecht, representando um ser humano mais desenvolvido porque munido de um conhecimento razoável de si e do mundo, ou seja, sabedor de suas potências de criação e destruição, o físico italiano indaga: “a que serve o conhecimento?”.

Eu já conhecia e há muito me impressionava a presença magnética do professor Graça quando fala apaixonadamente sobre suas coisas diante da audiência. Em minha opinião, o professor Graça fala diante da audiência como um homem de teatro. Quero dizer com isso que ele fala com o engajamento físico do ator, situado no aqui-agora, presente, regendo com maestria o olhar de quem vê. Desde a primeira vez que o vi, eu senti, em sua presença e naquela possibilidade de ser e estar diante do público no ambiente acadêmico, algo que me vinha como ressonância do “estilo” do saudoso professor Armindo Bião, o grande “pai” da etnocenologia brasileira, e, não por acaso, orientador do professor Graça em seu doutoramento. O nome do professor Bião retornará algumas vezes neste texto, afinal, entre tantos acasos que gosto de contar, não por acaso ele é/foi um intelectual de referência em minha formação como artista da cena e pesquisador nos anos de minha aventura baiana<sup>2</sup> no PPGAC da UFBA.

**1** A etnocenologia é uma disciplina cara a este processo de pesquisa e pode ser compreendida como a etnociência que se ocupa das formas e comportamentos espetaculares humanamente organizados.

**2** Essa expressão, eu também ‘roubei’ do professor Bião. Precisamente, eu ‘roubei’ do título de sua tese de doutorado em Sociologia e Antropologia na Universidade de Sorbonne (Paris), que tinha como título: *Théâtralité et spectacularité - une aventure tribale contemporaine à Bahia*.



O professor Bião provavelmente não concordaria com o modo pelo qual eu desenvolvo essa ideia sobre o roubo, que inicialmente eu chamei de “pequeno delito”, mas que pretendo elaborar no sentido de constituir uma espécie de princípio epistemo-metodológico. O professor Bião era partidário de uma escrita acadêmica um pouco mais sóbria (mas não menos afetiva!). De qualquer forma, isso me faz lembrar que às vezes as relações entre pais e filhos, mestres e discípulos, pesquisadores mais velhos e seus orientandos podem ser um tanto conflitivas, mas penso que isso compõe as histórias desse “tipo” de amor.

Curiosamente, foi o professor Bião que me abriu os olhos para as potências implicadas ao campo simbólico no qual se inscreve o roubo. Refiro-me a algumas de suas ideias que estavam sintetizadas na aula-espetáculo *Mulheres por um fio*: inferno, purgatório e paraíso no Atlântico Negro<sup>3</sup>, da qual em um momento eu tive a sorte de poder participar como músico acompanhante ao violão. Entre várias questões, o professor Bião desenvolvia uma noção de encruzilhada como operador interpretativo para compreensão de questões metodológicas da pesquisa em artes cênicas, especialmente em etnocenologia, e das dinâmicas relativas a processos culturais no Brasil. Para fundamentar essa noção, o professor fazia referência a Hermes como patrono das encruzilhadas, deus grego protetor do comércio, das comunicações, mas também dos ladrões, o embusteiro por excelência. O professor Bião lembrava também que foi nas encruzilhadas que as cidades se desenvolveram, bem como as feiras, os prostíbulos e também os teatros. Encruzilhadas seriam, portanto, lugares de grande movimento, centros dinâmicos que concentram maravilhas, mas também perigos<sup>4</sup>: encruzilhadas são comumente marcadas por monumentos e numerosas sinalizações, no entanto, é onde se processam numerosos enganos e mal-entendidos.

Comprometido eticamente com a imaginação do “bom ladrão”, dediquei-me rigorosamente à autodelação de cada pequeno roubo encenado no curso da tese. A autodelação é a forma poética que encontro para comunicar a minha relação com as referências, sejam elas bibliográficas, oníricas ou fruto da experiência nos diversos tipos de contato. Na palestra já citada do professor Bião são mencionadas algumas categorias para a definição dos objetos da pesquisa em artes do espetáculo. Entre elas estão os objetos ideais – que são aqueles que existem enquanto ideias, tais como a ética ou a estética – e os objetos reais, ou de múltiplas realidades, dentre os quais se pode incluir mesmo o sonho como realidade. Penso que essa abertura em relação à natureza dos objetos também é interessante para refletir sobre a natureza das referências.



---

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eDvxfLoRsbI>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

---

<sup>4</sup> Aqui estou parafraseando uma das canções de *A gente canta Padilha*, espetáculo teatral dirigido pelo professor Armindo Bião, do qual mais uma vez tive a sorte de participar como ator e músico. Na canção, que tem a letra da autoria do professor Bião e a melodia criada coletivamente pelo elenco, nós cantávamos: “A maravilha é perigo, o perigo é maravilha / Pela mesma encruzilhada se pega mais de uma trilha”.



Naturalmente, a inclusão de referências de naturezas diversas deve ser orquestrada rigorosamente por um senso de oportunidade que cabe ao “bom ladrão”. No caso do presente texto, o cruzamento de referências composto até deriva de uma leitura do *Galileu* comunicada pelo professor Graça numa palestra sobre a etnocenologia. Na palestra, o mais importante para o desenvolvimento do conteúdo apresentado era a pergunta “essencial” extraída do personagem, no caso, de Galileu: a que serve o conhecimento? No entanto, de modo a ampliar o potencial de provocação da referência, eu decidi ler o texto da peça para descobrir por mim mesmo a fonte daquela pergunta. O resultado dessa imersão da referência que habita a referência é que eu terminei por descobrir coisas outras que extrapolam a referência original da palestra do professor Graça.

Em *Vida de Galileu*, por exemplo, descobri que Galileu ele mesmo é um ladrão. E essa percepção sobre o personagem me provocou criar esse discurso que de certa forma brinca com a autodelação. Vale notar que invisto num jogo narrativo em que tento fazer com que um emaranhado de referências aparentemente caótico se movimente como um organismo vivo em que tudo está conectado. Quando falo de constituir o texto como um emaranhado, é possível ampliar essa imagem, fazendo referência ao sentido etimológico da palavra “texto”, do latim “texere”, que significa “tecer”. É possível ainda pensar no sentido da gíria em espanhol “tramador”, que, segundo uma fonte amorosa colombiana, é uma palavra que identifica a figura do sedutor, aquele que envolve em tramas de afeto o objeto de sua sedução. Mas é possível ainda retomar o sentido de “encruzilhada” do professor Bião. As três imagens não se excluem, antes disso complementam-se simbolicamente na proposição de uma construção textual amplamente inspirada numa real gratidão implicada aos encontros afetivos e, portanto, no desejo de, em texto, fazer as devidas referências com reverência<sup>5</sup> e graça. Porém, sou consciente de que o desejo de comunicar a fertilidade dos encontros não me deixa livre da possibilidade de frutificar confusão no momento de realizar este intento. Conforme já foi dito, isso também faz parte de experimentar encruzilhadas.

---

<sup>5</sup> Jogo de palavras roubado do professor Bião.



# EM DEFESA DE CERTO OPORTUNISMO EPISTEMO- METODOLÓGICO



De modo a delinear um pouco mais claramente o que compreendo como senso de oportunidade implicado ao roubo, proponho uma leitura sobre a primeira cena de *Vida de Galileu*, de Brecht (1991). Nessa cena, temos um longo primeiro momento em que é apresentado Galileu como um cientista apaixonado, um homem devotado ao conhecimento, que fala nervosamente sobre a revolucionária descoberta de que o Sol não se move em torno da Terra, mas sim o contrário. Galileu é apresentado, assim, como um personagem imbuído de uma nobreza verdadeiramente heroica na fala; no entanto ele habita um quarto pobre em Pádua e comunica suas descobertas ao filho da governanta, menino Andrea de dez anos, uma criança, do que decorre grande parte da comicidade da cena. Em determinado momento dessa animada conversa entre Galileu e o menino, que ele fará seu pupilo na empreitada científica, um terceiro jovem rapaz adentra o aposento e o interrompe. Quem entra em cena é Ludovico Marsili, moço rico que indaga a Galileu sobre a possibilidade de contratá-lo como professor particular de ciência. O jovem Ludovico na verdade está mais interessado em cavalos e, com uma honestidade ingênua, confessa que só está buscando Galileu apenas pelo fato de que sua mãe o obrigou, pois ela considera que o conhecimento científico é algo que confere valor a homens “de bem”, por assim dizer. Galileu não tem muita paciência com o rapaz, mas aceita ministrar as aulas pela razão óbvia de sua difícil situação financeira. Eis que o jovem Ludovico menciona que trouxe da Holanda um invento que permite que as pessoas vejam de perto aquilo que está longe: é o telescópio. Galileu faz algumas perguntas ao jovem sobre o funcionamento do instrumento e rapidamente envia Andrea para comprar os materiais necessários para que ele mesmo possa confeccionar um telescópio. Na próxima cena da peça Galileu se apresenta à República de Veneza para oferecer o telescópio como criação sua:



Galileu – Excelência, veneráveis Conselheiros. Como professor de matemática na vossa Universidade de Pádua, e como diretor de vosso Grande Arsenal, aqui em Veneza, considero que a nobre tarefa docente, que me foi confiada, não é minha única missão. Procuro também proporcionar vantagens excepcionais à República Veneziana, através de invenções com aplicação prática. Com alegria profunda e toda a humildade devida, estou em condições de apresentar e entregar-vos hoje um instrumento inteiramente novo, o meu tubo ótico, o telescópio, construído em vosso famosíssimo Grande Arsenal, segundo os princípios máximos da ciência e do cristianismo, fruto de dezessete anos de paciente pesquisa de seu dedicado servidor. (BRECHT, 1991, p. 70)

Com esse artiloso embuste, Galileu conquista o aumento necessário para ampliar os fundos que trarão ganhos para suas pesquisas. Como era de se esperar, num dado momento a mentira de Galileu é descoberta, o que acaba complicando uma vez mais sua situação, mas não antes de o físico italiano ter sido beneficiado por recursos técnicos advindos da nova condição que galgou com o embuste.

É curioso notar que, para Galileu, o ofício de professor é uma atividade que ele exerce quase como se fosse um fardo. No entanto, na conversa com o moço rico Ludovico, ou seja, na negociação de mais um compromisso com aulas particulares, uma interação que na experiência de Galileu não frutificaria mais do que alguns trocados, o físico consegue perceber que existe ali uma oportunidade de transformação de seu quadro. Há um ditado popular que diz que “a ocasião faz o ladrão”, o que talvez seja interessante para compreender a atitude de Galileu, que suspende qualquer tipo de nobre código moral duro em nome do que ele acredita ser uma janela para sair de suas condições precárias e conquistar algum tipo de melhoramento de vida que lhe permita desenvolver sua ciência.

Sobre a palavra “oportunidade”, James Hillman constitui o seguinte itinerário etimológico:

A palavra, de acordo com Onians, deriva mais provavelmente de *porta*, *portus* (*angiportus*), “entrada”, “passagem”. *Portunus* era associado a portas. ‘*Opportunus* assim descreveria aquilo que oferece uma abertura, ou aquilo que está na frente de uma abertura e pronto para atravessar’. [...] Um conjunto de





significados aparece em inglês em conexão com a palavra “nick” (“brecha”).[...] “To nick” significa “dar no vinte, acertar na mosca, agarrar no momento exato ou na hora H”. “A *nick in time*” é uma brecha no tempo, aquela hora H, aquela abertura no sistema da lei e da ordem através da qual uma oportunidade pode se apresentar. [...] O principal termo grego para oportunidade, no entanto, é *kairós*, que se referia no grego homérico a uma “abertura penetrável”. [...] A mesma ideia de “abertura” pode ser desdobrada não apenas em *kairós*, mas também de *kaîros*, um termo para a arte de tecer. Tecer, tempo, destino são ideias que estão frequentemente conectadas. Uma abertura na teia do destino pode significar uma abertura no tempo, um momento eterno quando o padrão se aperta ou é atravessado. (HILLMAN, 2008, p. 161-163)

Aqui o sentido de oportunidade na palavra grega “kairós” em aproximação com “kaîros” – a arte de tecer – cria ressonância com a ideia do emaranhamento de referências mencionado anteriormente através da imagem do texto como um tecido, ou seja, emaranhamento de fios-ideias. Confesso que sobre o “kaîros acadêmico”, esse artiloso trabalho de constituir o emaranhado da escrita (texto), dificilmente eu o teria conectado sozinho com a noção de “oportunidade”, conforme a estou abordando. A constituição do emaranhado como oportunidade em minha imaginação tem mais a ver com as referências que no curso do tempo oportunamente “roubei” nos muitos encontros (encruzilhadas) vividos. Com isso quero dizer que, longe de ter constituído um trajeto de desenvolvimento acadêmico progressivamente organizado, eu me sinto mais como uma espécie de ladrão disfarçado de pesquisador viajante que em cada paragem teve a sorte de colecionar numerosos objetos imaginários roubados, num verdadeiro oportunismo epistemológico afetivamente orientado. Mudei das Letras para as Artes Cênicas da graduação para a pós-graduação, depois mudei de linha de pesquisa do mestrado para o doutorado, e no curso do último fiz um estágio sanduíche no exterior de volta às Letras. Ou seja, por essas e outras, minha formação não tem a firmeza de um edifício construído com pedra sobre pedra. No entanto, não acho que isso seja necessariamente negativo. A imagem de roubo como obra que frutifica do kairós-oportunidade me sugere possibilidades de desenvolvimento do conhecimento que me interessam muitíssimo e sobre as quais minha tese se erigiu, talvez não com pedra, mas com material mais fluido, ou airoso.



A noção de tempo evocada pela palavra grega *kairós* também dá nome a *Kairós*, o filho mais jovem de Zeus. Em poucas palavras, o deus do momento oportuno, que era veloz, tinha os pés alados e estava sempre nu. Enquanto experiência do tempo, a mítica de *Kairós* se opõe à do avô *Kronos*, numa polaridade que expressa, de um lado, a descontinuidade e a imprevisibilidade do tempo da oportunidade e, do outro lado, a linearidade ordenada, o tempo lento de *Kronos*. Daí a palavra “cronológico”, para dizer esse segundo modo mais ordenado de compreender o tempo. A oposição entre *Kairós* e *Kronos* remonta a dois arquétipos frequentemente compreendidos na psicologia analítica como polares: *puer* e *senex*. A consciência *puer*, digamos, está muito bem expressa em tudo o que foi dito até então sobre a noção de oportunidade.

Assim, podemos dizer que a inspiração de uma consciência *puer* pode fundamentar perspectivas epistemo-metodológicas que incluam como modo de operação, por exemplo, o jogo simbólico que desenvolvo a partir da imagem do ladrão. Confessando pequenos crimes que, num nível metodológico, decorrem de uma formação pouco especializada e metodicamente ordenada em meu trajeto. Procuo contornar essa fragilidade tentando fazer valer os procedimentos que permitiram meu desenvolvimento. Essa estratégia está amplamente inspirada pelo que compreendo como consciência *puer*, afinal, se o “O espírito *puer* é a voz do momento e o espírito *puer* apreende a situação num instante. A ética é a ética da situação” (HILLMAN, 2008, p. 178). Assim, opto por abandonar a intenção de constituir um arranjo teórico rigorosamente assentado em uma tradição estabelecida em nome da criação, um discurso que constitui sua coerência numa construção orientada pelo trajeto pessoal de pesquisa.

É importante deixar claro que não pretendo aqui fazer um elogio apaixonado da consciência *puer*, negando a pertinência dos valores da consciência *senex*. No entanto, sinto que ainda é necessário discutir possibilidades de pesquisa que incluam modos de operação mais familiares aos procedimentos de quem transita nas áreas de Artes e Humanidades. Mesmo em nível de pós-graduação, eu ainda cumpri meu percurso de formação na Universidade, sendo convocado a responder questões que dizem respeito a perspectivas de pesquisa que não necessariamente se aplicam à pesquisa em artes cênicas, de modo que compôs a minha formação a busca por constituir uma verdadeira defesa epistemo-metodológica que tem seus fundamentos simbólicos expressos nas imagens que venho trabalhando até então, mas que exponho a seguir de modo talvez um pouco mais assertivo no intuito de figurar o caleidoscópio com o qual observo o mundo a partir de meu zênite epistemo-metodológico.



# CALEIDOSCÓPIO

## EPISTEMO- METODOLÓGICO

Em Severino (1996, p. 147), a prática de pesquisa pode ser bem compreendida como um esforço organizado pela consciência *senex*, de modo que “O trabalho científico em geral, do ponto de vista lógico, é um discurso completo”. O império da racionalidade como modo de operação é uma proposição bem acolhida pela consciência *senex*; no entanto, exclui numerosas formas de abordar e conhecer, que são caras em especial a artistas que pesquisam no ambiente acadêmico, o que é, evidentemente, meu caso. Evocando uma vez mais algo que o professor Bião dizia em suas aulas, uma etimologia para a palavra “conhecimento” – e que eu nunca averigui se era verdadeira –, segundo a qual se formava do latim “co” (com) + “nascere” (nascer), e significava algo como “nascer de novo”. Talvez o apelo à memória do que eu ouvi desse meu velho mestre tenha feito com que eu confundisse o ensinamento – faz parte da experiência dos encontros como encruzilhadas –, mas sinto que vale a pena suportar essa imprecisão do que “realmente” foi dito em nome da preservação de um sentido etimológico para a palavra “conhecimento”, que guardo como algo potente e poético. Se conhecer significa, em sua raiz, “nascer de novo”, todas as vezes que um se propõe a uma demanda de pesquisa, é em nome de constituir conhecimento/saber, mas é também em nome de revolucionar a si mesmo, nascer de novo, por assim dizer. Sinto que essa ideia está muito bem conectada com o espírito criador do artista.

Assim, em contrariedade à proposição *senex* do trabalho científico, situo a síntese elaborada pela professora Sonia Rangel em sua abordagem sobre o processo criativo:

Escolho, então, me situar do ponto de vista do artista, para o qual compreender tornar visível e comunicável sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o “método”. A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados. Considero que o artista é um pesquisador nato,



mas no âmbito acadêmico além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa se sentir estimulado a discorrer sobre seus próprios “métodos” e a “experimentar” seu pensamento como criação. A realização da obra artística deverá então fazer parte constitutiva do corpo da pesquisa e não apenas ser considerada como um anexo ou apêndice a ela. (RANGEL, 2009, p. 100)

Tal compreensão fertiliza uma possibilidade de conciliação entre prática acadêmica e artística. Com assertividade e clareza, a proposição da professora Sonia concebe a prática artística em sua pertinência no ambiente acadêmico por meio da realização de um discurso que comunique os modos pelos quais se constitui a obra. Daí, a escolha dos “métodos” que se dá em necessária consonância e em resposta às demandas internas de cada criador. Ou seja, o eixo do trabalho de pesquisa pode ser compreendido através da criação da narrativa que encena o trajeto criativo na forma de texto. Isso permite pensar que a prática de pesquisa do artista no ambiente acadêmico não precisa necessariamente ser estruturada a partir de elementos constitutivos das regras do método cartesiano, tais como “hipótese” ou “problema”. Antes disso, tal prática pode ser mais bem compreendida a partir do engajamento na criação das formas mais apropriadas de estruturação da narrativa do trajeto criativo, considerando as idiossincrasias de cada processo de criação aqui compreendido como movimento criador dotado de um hibridismo que responde às demandas do sujeito (RANGEL, 2009).

Ao propor a experimentação da criação como pensamento, a professora Sonia afirma um lugar de fala no ambiente acadêmico que admite um conhecimento que se forja orientado pela sensibilidade no trato com a forma, e não estritamente por sua ordenação racionalmente constituída. Longe de estabelecer uma dicotomia entre sensibilidade e racionalidade, a professora Sonia acaba conciliando essas que são dimensões da experiência humana, pensando num modo de fazer pesquisa que de um lado expressa a consciência *puer* e se abre para as possibilidades mais diversas da constituição da forma a partir da dialética dos sentidos, e, por outro, expressa a consciência *senex* e se inscreve como conhecimento rigorosamente constituído no esforço de comunicar a coerência errante de seus processos.

Nesse sentido, compreendo que o mecanismo que joga a função de conciliadora das duas instâncias – a saber, racionalidade (consciência *senex*, território da ciência) e sensibilidade (consciência *puer*, território da arte) – é a noção de jogo. A partir da leitura de teóricos do jogo, a professora





Sonia desenvolve um pensamento sobre a ideia de “função lúdica”, uma forma de abordar o jogo como uma espécie de dispositivo a partir do qual se organiza a cultura humana, seja nas artes ou nas ciências:

Essa essência da função lúdica como conhecimento e autoconhecimento se faz presente também na arte. É no confronto com seu destino trágico como acaso e como necessidade, que o ser humano faz surgir na especificidade de cada contingência, individual e coletiva, as perguntas e respostas no jogo da cultura como produção materializada, em forma de arte, ciência, filosofia, religião ou comportamento. Portanto, é também aí, nessa raiz original, de procurar o sentido ou jogar com ele, que se irmanam poetas e cientistas. Em muitas situações, as teorias da percepção humana e a ciência confirmam o que a arte já fez, organizou e “encarna” como conhecimento sensível. (RANGEL, 2009, p. 118)

Esse jogo entre figuras *puer* e *senex* se apresenta de forma muito evidente na peça de teatro *Protocolo Lunar*, na qual a professora Sonia assina direção e dramaturgia. No texto da peça, uma velha e uma menina se encontram num atópico “quintal do mundo” e travam uma devaneante conversa sobre a poesia. Curiosamente, é a menina que expressa a consciência *senex* no desejo de aprender o conceito de poesia e seu “método”, indagando à velha com perguntas extremamente objetivas, no que a velha reponde com o que considero pérolas, a saber: “Poesia não é para compreender, mas para incorporar” (RANGEL, 2015, p. 43).

Sobre essa declaração, se poderia supor a expressão de uma consciência estritamente *puer* no discurso da velha. No entanto, em outras passagens, a personagem da velha expressa de modo mais complexo o que eu também considero como uma conciliação entre consciências *puer* e *senex*. Num primeiro momento do espetáculo, a velha se demora em mostrar sua “imensa biblioteca” composta por sete volumes. Cada um desses livros aborda conteúdos relativos a grandes questões da humanidade e mesmo do universo, mas cada um deles possui uma forma única e absolutamente excêntrica. Como exemplo, basta dizer que um dos livros possui a forma de espiral, o outro, a forma de sandália, um terceiro, a forma de bola, e assim sucessivamente. À pergunta da menina: “Mas essa bola pendurada também é livro” (RANGEL, 2015, p. 46), a velha responde: “Sim. Há muitas formas de ler e aprender o mundo. Aqui está o Universo compactado com sua



história registrada por mim e por meu irmão gêmeo, pois vimos tudo desde o início. E contada também por quem não viu, mas imaginou.” (RANGEL, 2015, p. 46).

Passagens do texto do espetáculo como a citada se inscrevem no meu trajeto como uma verdadeira lição de epistemologia que aprendi menos por absorção intelectual de conceitos do que por contágio. Graças à proposição teórica e à síntese poética da professora Sonia, é possível pensar no artista e no cientista como bons irmãos reconciliados. Assim, em grande parte inspirado pela teoria de minha orientadora, é que me propus à escritura de minha tese de doutorado, em cada uma de suas partes constitutivas, almejando a excentricidade dos livros da velha de *Protocolo Lunar*.

---

## POR UM GALILEU MAIS BEM- HUMORADO

---

Agora que a imagem do cientista foi evocada, talvez já seja hora de retomar o personagem do grande físico Galileu e finalmente lhe sugerir um banho de mar, acreditando que isso talvez possa lhe melhorar o humor. Obviamente, essa declaração não passa de um chiste inútil, movimento reflexo de um verdadeiro “vício das inutilidades” (RANGEL, 2015, p. 42), implicado à prática da poesia, segundo a teoria da professora Sonia. No entanto, contrariando a teoria de minha orientadora, eu acredito que, sobretudo, na prática acadêmica, um pouco de humor pode ser útil à leveza do texto, ao mesmo tempo em que relativiza a solenidade baseada numa linguagem técnica que só pode ser decifrada por especialistas. O império *senex* da seriedade seca e objetiva fora excessiva e suficientemente explorado pelas tradições cartesianas de pesquisa. Como artista do espetáculo, me interessa invocar na pesquisa uma linguagem que apele aos sentidos e considere que o público leitor pode ser absolutamente qualquer pessoa que esteja adequadamente letrada<sup>6</sup> e interessada em ouvir a história que tenho para contar.

---

<sup>6</sup> Aqui me refiro a um sentido muito específico do conceito de letramento em que a relação com a língua se dá para além da simples decifração do código e invoca diferentes níveis de competência linguística. Nesse contexto, um texto do fôlego de uma tese de doutorado ainda tende a ser exigente do ponto de vista do letramento.





A partir da leitura de *Vida de Galileu*, de Brecht (1991), conforme já foi apresentada no início deste texto, a paixão com a qual está investido Galileu em seus esforços para o avanço da ciência cria no personagem não só uma grande força de realização, como também um olhar crítico que destila altas doses de amargura. Longe de tentar sustentar aqui do ponto de vista da análise literária uma tentativa de caracterizar o personagem de Galileu a partir disso que (talvez) levemente chamo de mau humor, busco transcender a obra, utilizando-a como pré-texto para esboçar no papel as coordenadas de meu zênite epistemológico. O veículo do objetivo final deste texto é a brincadeira com o mau humor de Galileu, numa leitura provocadora e assumidamente desviante, ou seja, indireta, tal qual interessa ao processo simbólico.

Galileu é um homem do conhecimento, mas, por excelência, um homem do conhecimento científico, ou seja, é um personagem que invoca a potência da razão. Por se situar numa era em que o poder era exercido pela dominação ideológica da Igreja Católica, o grito de Galileu em nome da razão é absolutamente revolucionário. Mas esse é o contexto da obra de Brecht. A esta tese de doutorado, interessa imaginar o Galileu interno, ou seja, o cientista interno que se irmana com o poeta interno, tal qual propõe a professora Sonia. Nesse contexto, a sugestão de um pouco de bom humor ao Galileu interno me interessa como modo pelo qual eu posso desenvolver o texto acadêmico, ativando a função lúdica que me permite pensar melhor com as imagens que habitam o cenário imaginário no qual enceno a narrativa de meu trajeto de pesquisa, um trajeto criativo, sobretudo.

Em relação à preferência pela forma narrativa nos textos da tese, convoco uma vez mais a professora Sonia em sua interessante definição sobre o sentido do gênero “ensaio” na escrita acadêmica:

O ensaio não quer dizer ausência de rigor, pelo contrário, somam-se nele exaustivas tentativas de se configurar às vezes o inconfigurável. O rigor do ensaio está em sua matéria mole. Maleabilidade para a direção da busca poder incluir o que encontrar de mais significativo nas tentativas e nas bordas, nas surpresas e nos encontros do caminho. Para saber o que incluir, trabalho em territórios fronteiriços, buscando uma suposta unidade que se constrói como utopia. (RANGEL, 2009, p. 106)



Inspirado por um engajamento afetivo cada vez mais conectado à prática acadêmica em todas as suas instâncias, afirmo a busca de constituir por meio de diferentes dispositivos de jogo uma escritura bem-humorada e devaneante. Vale notar que não me refiro à noção de devaneio como fuga do “real”. A noção de devaneio aqui mobilizada o elabora como objeto fruto do processo criativo, possibilidade de superação dos horizontes limitados da repetição convencional e confortável de conceitos e conjuros acadêmicos. Falo do devaneio poético de Gaston Bachelard, aquele que deve ser escrito, portanto, não o devaneio em si, aquele que se faz no espaço interior do corpo –mente do sonhador e que, como experiência, só a ele pertence. Interessa-me o devaneio que se faz escritura: “Todos os sentidos se despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta que a consciência poética deve registrar.” (BACHELARD, 1996, p. 6). No devaneio poético, as imagens invocadas pela consciência *puer* do sonhador se irmanam com sua consciência *senex* e se ordenam, se organizam, podendo ser, portanto, compreendidas.

---

## REFERÊNCIAS

---

- » BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- » BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 12 v.
- » HILLMAN, James. **O livro do puer**: ensaios sobre o arquétipo do Púer Aeternus. Tradução de Gustavo Barcellos. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- » RANGEL, Sonia. **Olho Desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna, 2009.
- » RANGEL, Sonia. **Protocolo lunar**: texto dramático para atores, bonecos e objetos. Salvador: Solisluna, 2015.
- » SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 20. ed. São Paulo: Cortez, 1996.