



ACOMPANHAMENTO DE PROCESSOS CÊNICOS: PREMISSAS, POTENCIALIDADES E IDIOSSINCRASIAS

Editorial

Lígia Souza Oliveira
Pollyanna Diniz da Silva

Lígia Souza Oliveira

Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa
de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade de São Paulo. Mestre em Literatura
pela Universidade Federal do Paraná.

Pollyanna Diniz da Silva

Mestranda em Artes Cênicas pelo Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade
de São Paulo. Jornalista e crítica.

A origem da crítica genética na década de 1990 parte da investigação dos manuscritos literários e dos rascunhos realizados pelos autores durante a escritura das obras. Porém essa primeira assimilação dos documentos textuais gerou uma análise redutora do processo, já que não dava conta da dimensão plural que é a experiência de criação. A partir da expansão dos materiais analisados pela crítica genética, outras linguagens se apropriaram das metodologias desse campo de estudo. No teatro, durante muito tempo, o texto também foi balizador na análise não só dos espetáculos, mas do percurso de criação. Na medida em que a centralidade do texto deu espaço à autonomia da cena, esses estudos mudaram, na tentativa de abarcar os processos de criação de uma linguagem que em si mesma aglutina dimensões diversas: textuais, imagéticas, sonoras e outras.

Cecília Almeida Salles, uma das convidadas desta edição, pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e nome fundamental na área, explica que a aproximação dos pesquisadores e críticos com o espaço do processo de criação das obras pode se dar de diversas maneiras. Algumas possibilidades são: a análise de materiais confeccionados pelos envolvidos na criação, como escritos, rascunhos, diários; a realização de entrevistas com os artistas; e o acompanhamento *in loco* do processo de criação, ou seja, presenciar todas as etapas ao lado dos artistas.

No número 7.2 da *Revista Aspas* decidimos investigar como o entendimento sobre o acompanhamento de processos pode ser ampliado, quais seriam as metodologias possíveis para essa atividade e de que forma o acompanhamento de percursos de criação está relacionado ao cotidiano de profissionais diversos, como críticos e curadores.

No artigo “Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões”, escrito por Cecília Almeida Salles para a seção Especial, a pesquisadora elenca várias questões práticas primordiais quando nos propomos a pensar o acompanhamento de processo. De que maneira observar? Como interagir com o grupo? Quais os contextos de acompanhamento? Descrevendo experiências particulares, de seus orientandos e de outros pesquisadores e artistas, ela apresenta diversos pontos que passam pela metodologia, pelos desdobramentos gerados e principalmente pela ética que o acompanhamento deflagra nesses processos criativos.

Uma premissa fundamental para a construção desta edição também norteia a pesquisa da própria Cecília: os estudos de acompanhamento estão baseados na análise do processo como uma potência em si mesma, deslocando o pensamento de que o “resultado” artístico seja uma encenação, uma performance, uma intervenção. O conceito de resultado, aliás, precisa ser repensado continuamente, principalmente por estarmos inseridos numa lógica capitalista ávida por transformar tudo em números, haja vista os editais públicos e as contrapartidas que um projeto muitas vezes precisa garantir para ser viabilizado.

De fato, acompanhar o processo é fundamental para que possamos entender como se deu a construção do que está em cena e de que forma essa materialidade foi estruturada ao longo das discussões em grupo e dos ensaios. Mas estudar o processo como um fim em si mesmo também pode trazer grande contribuição às artes cênicas, compreendendo-se que, se o espetáculo está disponível para recepção e fruição do espectador, o processo geralmente se constrói em ambientes fechados, longe do olhar do outro, mesmo que esse outro também seja artista.

Outra questão levantada seria: a abertura do processo ao acompanhamento demonstra um posicionamento ideológico dos artistas envolvidos? Pressupõe experimentação ou investigação? Ou um modelo de atuação do coletivo? A partir das respostas que podemos pinçar dos artigos desta edição, entendemos que sim, estar disponível para ser observado significa assumir um posicionamento ideológico, geralmente em sintonia com a abertura do artista ao olhar do outro, independente da natureza dessa observação. Tal disponibilidade não constitui um modelo específico, mas uma condição para a criação – o que não quer dizer, no entanto, que haverá necessariamente mais ou menos experimentação ou investigação por parte da equipe de criação.

Não há exatamente um termo para definir essa figura que acompanha os passos de uma criação. Por conta do pouco material disponível sobre o acompanhamento de processos cênicos, as denominações utilizadas para referenciar esse agente são tão plurais quanto as metodologias que podem ser aplicadas à atividade. Nos artigos que compõem esta edição, por exemplo, encontramos nomeações muito distintas: artista provocador, artista pesquisador, orientador de pesquisa, comentador, consultor científico, professor colaborador, curador,

parceiro de criação, dramaturgista, observador, crítico de processo, assistente e tantos outros. Diante dessa diversidade, percebemos que a denominação geralmente está vinculada ao espaço de origem desse profissional – se do ambiente artístico, acadêmico, crítico ou até mesmo da gestão cultural.

No entanto, para além da formação dessa pessoa e das funções que podem vir a ser assumidas por ela, o próprio processo muitas vezes encaminha e suscita uma metodologia de acompanhamento, passível, inclusive, de se transformar com o tempo. A maneira como os artistas se posicionam diante da observação, por exemplo, influencia a forma de atuação do observador. O que apreendemos pelos artigos é que quanto mais estabelecidos estejam os acordos que norteiam essa relação mais produtivo pode ser o acompanhamento.

Uma das primeiras decisões no acompanhamento de processos diz respeito ao lugar que o observador irá ocupar. A professora Gay McAuley, autora do artigo inédito escrito para a *Aspas*, “Observação participante do processo de ensaio: considerações práticas e dilemas éticos”, recorre à antropologia para discutir quais as diferenças quando o acompanhamento é realizado por um *insider* ou por um *outsider* e como este pode ser levado a assumir alguma função no processo criativo, tornando-se, por exemplo, assistente de direção, dramaturgista ou crítico colaborador. De qualquer forma, mesmo que não tenha responsabilidade direta com a criação, o observador na sala de ensaio modifica o processo. A ilusão de que o observador seja uma figura neutra, invisível e impassível não se efetiva se considerarmos a influência da presença, mesmo que seja difícil a tarefa de mensurá-la.

Já a partir das reflexões acerca do observador *insider*, recebemos muitas submissões nas quais artistas-acadêmicos, criadores vinculados à universidade, demonstram a necessidade de refletir sobre os seus próprios processos. Como eles tentam se distanciar e afinar metodologias que possam servir ao propósito de dimensionar e pensar esses processos de criação de maneira ampla? As respostas são múltiplas e algumas possibilidades estão presentes nos artigos desta edição.

Ainda no âmbito da universidade, o acompanhamento de processo pode ser recurso pedagógico aliado na formação de artistas, pesquisadores

e críticos. A teórica Gay McAuley evidencia a importância desse procedimento na formação dos alunos da Universidade de Sydney, onde a pesquisadora ajudou a fundar o departamento de Teatro e Estudos da Performance. Tomando como base a antropologia, os estudantes fazem uma “observação participante”: permanecem na sala de ensaio durante todo o processo.

Nessa experiência, algumas alternativas foram exploradas ao longo dos anos, como ceder espaço na universidade a um grupo em atuação ou intermediar o trabalho de campo do pesquisador acompanhando os ensaios nos locais onde o processo estiver sendo realizado. McAuley enfatiza a dificuldade de encontrar profissionais dispostos a abrir seus processos aos observadores. Mas essa é uma realidade que talvez precise ser experimentada e investigada no cenário brasileiro. São muitas as companhias que surgiram nos corredores de universidades; talvez a percepção desses diretores, atores e grupos sobre a importância do acompanhamento para a formação acadêmica seja outra e com eles a ideia não encontre tanta resistência. Tal suposição encontra paralelo em um fato que já apresentamos: a quantidade de artistas que demonstram a necessidade de discutir os seus próprios processos.

Em contraposição, quando idealizamos e lançamos a chamada para publicação, pensamos que críticos, dramaturgistas e curadores – profissionais geralmente envolvidos em acompanhamento de processos de todas as naturezas – talvez tivessem interesse em debater sobre como se dão essas atividades. No entanto, esse retorno não foi numericamente significativo. Levantamos algumas hipóteses e reflexões que o tempo talvez ajude a maturar, que nos ajudam a pensar a partir dessa frustração com relação às expectativas iniciais. É possível, por exemplo, que esses outros agentes que realizam acompanhamentos de processos não se vejam inseridos nos debates acadêmicos; ou que a dificuldade esteja em sistematizar acompanhamentos que se dão de maneira orgânica e, muitas vezes, empírica.

Como reflexo de todas essas discussões, ao mesmo tempo em que recebíamos os artigos, discutíamos nomes de convidados que poderiam agregar outros pontos de vista ao debate, acompanhávamos os pareceres sobre os ensaios e dávamos retorno aos autores, também nos vimos questionando o processo de criação que é a edição de uma revista acadêmica de artes

cênicas: os inúmeros caminhos que podem ser traçados, os painéis que talvez sejam esboçados quando determinados textos são colocados em paralelo, os caminhos que poderiam ter sido tomados e por diversas razões não se concretizaram, as relações na fruição transversal dos argumentos dos autores. Uma delas nos chamou especial atenção: a dimensão subjetiva dos processos apreendida por esses relatos. Alguns aspectos do processo criativo escapam às descrições de etapas e ações. Acompanhá-lo implica estar disponível à experiência, a um mergulho num universo muitas vezes impalpável, tentando uma apropriação dos aspectos efêmeros e imateriais relacionados à criação. E a questão que perseguimos em alguns estudos é justamente esta: como dar conta do indizível nos processos de acompanhamento?

Os artigos

Na seção Artigos apresentamos quatro investigações. A pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP), Maria Fernanda Vomero, destrincha o acompanhamento de processo em várias situações: enquanto artista-provoadora em processos da Companhia de Teatro de Heliópolis, na curadoria do eixo Ações Pedagógicas da MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo e na pesquisa acadêmica. Em todos os casos se autodenomina artista, seja artista-provoadora, artista-curadora ou artista-pesquisadora. Seu texto “Rotas interligadas: cartografias de uma artista inquieta” talvez seja o que mais consegue enxergar o acompanhamento de processo em múltiplas atividades. Um dos desdobramentos da escritura do artigo se deu de forma prática: a autora decidiu incluir a categoria de “ouvinte-pesquisador” em algumas atividades pedagógicas da edição 2018 da MITsp.

Camila Matzenauer dos Santos e Gisela Reis Biancalana, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no artigo “Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas”, exemplificam como a etnografia, um método que valoriza a dimensão sociocultural dos acontecimentos, e mais especificamente a autoetnografia, que ressalta a presença de subjetividades, foram utilizadas na construção das performances *Yasmim* e *Diane*. Além disso, o artigo evidencia as relações que se estabelecem entre artista-docente-orientadora e artista-criadora, no caso das autoras.

Já o texto “Parâmetros fenomenológicos para pesquisa qualitativa em artes cênicas”, de Carlos Alberto Silva, da USP, nos apresenta o método fenomenológico como abordagem possível para pesquisas na área das artes cênicas. O artigo norteia um tema ainda pouco explorado: o aprofundamento das metodologias possíveis como questão crucial para o desenvolvimento de qualquer pesquisa.

Vanessa Sonia Santos, doutora em comunicação pela Universitat Pompeu Fabra, apresenta em seu artigo “Bricolagem metodológica na compreensão de performances interativas no espaço público” algumas reflexões sobre o grupo britânico Blast Theory: além de visita aos arquivos da companhia e entrevistas com os artistas, ela fez uma “observação participante”, em uma colaboração de três meses com o grupo. Na aproximação entre a reflexão e a elaboração prática, a pesquisadora inclui no texto a concepção da performance *Chronica Mobilis*.

Na seção Desenhos de Pesquisa contamos com mais quatro artigos. “Ânima Trama: memória afeto e artesanaria como tecido de um processo de criação”, da pesquisadora Ana Rosangela Colares Lavand, da Universidade Federal do Pará (UFPA), é um dos exemplos de textos de artistas pesquisadores que trazem relatos sobre seus próprios trabalhos. Ao se debruçar sobre sua história, a autora se apropria do imaginário da pesquisa e do lugar do subjetivo na criação, começando a desvendar seu processo no sentido de dar vazão a uma autoanálise.

Luiz Eduardo Frin, doutor pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), apresenta elementos da tese que se aprofundou nos processos criativos da Cia. Livre e da Cia. Teatro Balangan. No artigo “O épico, o perspectivismo, a miscigenação e a malandragem nas fricções entre o artista-pesquisador e o pesquisador-artista”, Frin faz uma análise sobre a forma de produção desses grupos. Mas, para além da tese do autor, as idiossincrasias que ele apresenta no acompanhamento dos processos são significativas – como a dificuldade em lidar com o desejo de intervir nos processos de criação, ou a franqueza ao relatar que ele se sentia, por diversas vezes, deslocado do contexto e até atrapalhando os trabalhos das companhias.

Vinícius Lírio, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no artigo “Rastros metodológicos para poéticas híbridas: da crítica genética, entre provocações (auto)etnográficas, à cartografia”, relata o acompanhamento de processos do Bando de Teatro de Olodum. Nesse estudo, ele designa o que seriam os “rastros metodológicos”: memórias e registros de situações no processo de criação e na encenação em si. Esses rastros podem ser recuperados pelos documentos de processos, pelas vozes dos sujeitos envolvidos na criação e pelos diários de bordo.

No artigo “Poéticas nômades: processos de criação em agenciamentos do eu no (com o) outro”, José Flávio Gonçalves da Fonseca, da UFPA, se autointitula um artista-nômade que, transitando entre os espaços da pesquisa e da criação, se coloca também no acompanhamento de seu próprio processo. Para isso, ele se apropria das pesquisas acerca da metodologia cartográfica, utilizando-se da ideia de perguntas-passaporte como artifício para reflexão de sua própria criação.

Na seção Do lado de fora do teatro, convidamos o astrofísico da USP, Pedro Paulo Bonetti Beaklini, que escreveu o artigo “Arte e ciência: análise de conceitos físicos e trabalho colaborativo na obra *As Ruas de Bagdá ou Aranha Marrom não usa Roberto Carlos*”. O autor conta como se aproximou do acompanhamento de um processo cênico e se tornou, inclusive, consultor científico da montagem. Pedro Beaklini compara alguns parâmetros do processo colaborativo, considerado fundamental por ele para que suas intervenções fossem possíveis, com os processos na área da física e da astrofísica.

Por fim, na seção Forma Livre, contamos com a colaboração do cineasta Evaldo Mocarzel, que tem acompanhado e documentado processos de criação de vários grupos da cena paulistana. O texto, uma carta endereçada à montadora Camila Marquez, entrelaça as linguagens do teatro e do cinema a partir do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, do Teatro da Vertigem. Durante dois anos e meio, e depois de já ter realizado quatro filmes em parceria com a companhia, o cineasta tenta transpor as experiências vividas no processo. O relato, que serviu como guia para a edição do filme, contextualiza a montadora de forma ampla: a importância do grupo no cenário teatral, as especificidades da linguagem da companhia, a postura do cineasta com relação ao grupo e ao acompanhamento realizado e, claro, as etapas do longo processo que

resultou no espetáculo estreado em 2012. A pedido da *Revista Aspas*, os filmes *Bom Retiro 958 metros (Peça)* e *Bom Retiro 958 metros (Documentário)* fazem parte deste dossiê sobre acompanhamento de processos e foram disponibilizados na rede exclusivamente para compor esta edição.



OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE DO PROCESSO DE ENSAIO: CONSIDERAÇÕES PRÁTICAS E DILEMAS ÉTICOS

***PARTICIPANT OBSERVATION OF THE REHEARSAL PROCESS:
PRACTICAL CONSIDERATIONS AND ETHICAL DILEMMAS***

***OBSERVACIÓN PARTICIPANTE DEL PROCESO DE ENSAYO:
CONSIDERACIONES PRÁCTICAS Y DILEMAS ÉTICOS***

Gay McAuley

Gay McAuley

Gay McAuley lecionou teatro e cinema no Departamento de Francês da Universidade de Sydney antes de participar da fundação do centro interdisciplinar Estudos da Performance na Universidade de Sydney em 1989. Ao longo das décadas de 1970 e 1980, trabalhou em Sydney para estabelecer formas de colaboração entre acadêmicos e profissionais de teatro para fins de pesquisa e ensino, sendo pioneira na aplicação de metodologias etnográficas para o estudo do processo de ensaio na década de 1990. Seus livros *Space in Performance* (Michigan University Press, 1999) e *Not Magic But Work* (Manchester University Press, 2012) ganharam o prêmio Rob Jordan da ADSA em seus respectivos anos de publicação. Desde que parou de lecionar em 2002, editou seis edições de *About Performance* (2003-2010), convocou um grupo de pesquisa interdisciplinar e editou a coleção de ensaios nascida do trabalho do grupo (*Unstable Ground: Performance and the Politics Place*, Peter Lang, 2006), e fez parte de vários projetos de tradução. Ela vive atualmente em Londres, onde é Pós-Doutora honorária no Departamento de Drama e Teatro da Universidade Royal Holloway.

Resumo

Observação e análise do processo de ensaio praticado na Universidade de Sydney. Comparação com a genética do teatro. Relato histórico do desenvolvimento do modelo de Sydney, baseado na colaboração com artistas de teatro profissionais. Objetivos da pesquisa: reforçar a apreciação da *mise-en-scène*, insights sobre os processos de criatividade do grupo. Conceitos e abordagens metodológicas emprestadas da etnografia e aplicadas ao estudo do ensaio: campo e trabalho de campo, observação participante/não participante, sociabilidade do grupo, *insiders* e *outsiders*, prestar atenção às palavras usadas, descrição densa. O artigo conclui com observações relativas à agência criativa na prática de ensaio e a natureza da criatividade do grupo.

Palavras-chave: Estudos da performance, estudos de ensaio, observação participante, teatro colaborativo, etnografia.

Abstract

The observation and analysis of rehearsal process as practised at the University of Sydney. Comparison with theatre genetics. Historical account of the development of the Sydney model based on collaboration with professional theatre artists. Goals of the research: enhanced appreciation of the *mise-en-scène*, insights into the processes of group creativity. Concepts and methodological approaches borrowed from ethnography applied to the study of rehearsal: field and fieldwork, participant observation/direct observation, group sociality, insiders and outsiders, paying attention to the words used, thick description. The article concludes with observations concerning creative agency in rehearsal practice and the nature of group creativity.

Keywords: Performance studies, rehearsal studies, participant observation, collaborative theatre, ethnography.

Resumen

La observación y análisis del proceso de ensayo como se practica en la Universidad de Sydney. Comparación con la genética del teatro. Relato histórico del desarrollo del modelo de Sydney basado en la colaboración con artistas de teatro profesionales. Objetivos de la investigación: mejorar la apreciación de la puesta en escena, penetraciones en los procesos de creatividad de grupo. Conceptos y enfoques metodológicos tomados de la etnografía aplicada al estudio del ensayo: campo y trabajo de campo, observación participante/observación directa, sociabilidad de grupo, personas de adentro y afuera prestando atención a las palabras utilizadas, descripción detallada. El artículo concluye con observaciones sobre la agencia creativa en la práctica de ensayos y la naturaleza de la creatividad grupal.

Palabras clave: Estudios de rendimiento, estudios de ensayo, observación participante, teatro colaborativo, etnografía.

Acredita-se que o ensaio faça parte da prática teatral desde o início da história do teatro. Na contemporaneidade, contudo, ele é essencialmente uma invenção do século XX, ligada ao aparecimento e desenvolvimento do papel do diretor. Antes do advento deste, no final do século XIX, a preparação dos atores se dava de forma privada. Eles [os atores] “estudavam” suas partes por conta própria (o termo usado perdura ainda na palavra “*understudy*”, para o/a ator/atriz que decora as partes de outros atores num determinado espetáculo, a fim de substituí-los se necessário). A preparação formal para o espetáculo, mesmo na última metade do século XIX, foi em grande parte uma questão de assegurar que os efeitos especiais funcionassem, sendo costume, naquela época, haver apenas um ensaio completo da peça com todos os atores presentes. Na verdade, às vezes não havia um ensaio sequer. Quando Edmund Kean foi convidado para interpretar Shylock no Teatro Croydon, ele avisou ao diretor de palco que não precisaria de ensaio algum, mesmo que não soubesse nada sobre a produção planejada e nunca tivesse trabalhado com a companhia em questão (MARSHALL, 1957).

Ao longo do século XX, tudo isso mudou radicalmente e, no teatro contemporâneo, o ensaio normalmente envolve diretor, atores, designers, técnicos e outros membros da equipe trabalhando juntos, intensamente, por um período de

seis a oito semanas; às vezes por muito mais tempo em teatros bem financiados. Agora, os atores mergulham mais fundo em suas emoções e nas emoções de seus personagens, os vários elementos materiais que constituem a produção são aos poucos reunidos e o processo de reação entre todos esses elementos é iniciado, canalizado e moldado pelo diretor a fim de criar uma obra de arte única.

O fato de que agora uma produção teatral, não obstante sua existência efêmera, é amplamente reconhecida como uma obra de arte deve ser considerado uma das principais realizações do teatro do século XX. Nos séculos anteriores, o dramaturgo era o único artista associado ao teatro cujo trabalho era reconhecido. Alguns roteiros inclusive se tornaram parte do cânone literário, preservados em bibliotecas e até estudados em universidades. Para a elite educada, no entanto, o espetáculo era opcional, agradável, talvez, mas nada mais do que uma distração vulgar da beleza da palavra escrita. Os atores não eram considerados artistas, mas meramente intérpretes mal-afamados, manchados por sua associação com “pilantras e vagabundos” da idade média em diante.

Dada a natureza profunda das mudanças na prática e a reavaliação radical do fenômeno espetáculo, que ocorreu ao longo do século passado, é bastante surpreendente que estudiosos do teatro, em si uma invenção do século XX, não tenham escrito mais sobre os processos envolvidos na criação de uma produção teatral. No Reino Unido e nos Estados Unidos, muitos [espetáculos] ainda são realizados nos departamentos de estudos de teatro, muitas vezes equipados com instalações excepcionais, mas em relação à literatura acadêmica, as práticas de ensaio no teatro profissional são ainda pouco abordadas.

Esta situação está mudando. Há, por exemplo, várias universidades na Europa e no Canadá onde o que os franceses chamam *la génétique du théâtre* (genética do teatro) está sendo buscada ativamente¹ e, naturalmente, há meu antigo departamento na Universidade de Sydney, onde os estudos do ensaio estiveram, por muitos anos, no centro da formação em pesquisa que nós fornecemos aos nossos graduandos.

É preciso reconhecer, desde o início, que uma possível razão para a escassez de estudos acadêmicos sobre o processo de ensaio são os vários entraves práticos e éticos que o empreendimento apresenta, sem considerar que

1. Vale mencionar o trabalho de Josette Féral em Paris, Sophie Lucet em Rennes, Sophie Proust em Lila, Jean-Marc Larrue em Montreal e Luk Van den Dries na Bélgica.

muitos – ou mesmo a maioria – dos diretores relutam em admitir alguém na sala de ensaio que não esteja envolvido ativamente no processo de trabalho. A maioria dos relatos publicados sobre o processo de ensaio foram, por essa razão, escritos principalmente por *insiders*², documentando seu próprio processo criativo³. Esses relatos são sem dúvida fascinantes e logo passaram a constituir o cânone de textos clássicos no campo em desenvolvimento dos estudos do ensaio, mas os relatos escritos por *outsiders*⁴ são igualmente valiosos como testemunho, além de fornecerem uma perspectiva diferente da anterior.

Uma possibilidade para quem deseja estudar o processo de ensaio é, certamente, o caminho adotado por estudiosos europeus e canadenses que estão desenvolvendo a genética do teatro. Assim como a genética literária, na qual a genética teatral se norteia, ambas parecem basear-se substancialmente na análise documental. Os ensaios geram uma infinidade de documentos antes e durante a sua prática – anotações dos diretores, versões do roteiro, que é editado e alterado durante o ensaio, roteiros anotados dos atores, resumos de projeto, desenhos, planos, livretos, etc. – e muito deste valioso material acaba se perdendo, sendo descartado ou, na melhor das hipóteses, embalado numa caixa de arquivo e armazenado em um canto qualquer do teatro. Portanto, recuperar este material e colocá-lo no centro de um projeto analítico é certamente uma empreitada importante.

2. Alguém que é membro de determinado grupo ou está inserido no processo como um dos membros da equipe de criação e, portanto, tem conhecimento privilegiado ou influência sobre ele (Nota da tradutora).

3. Relatos detalhados de ensaios escritos por participantes incluem Mark Bly (ed.), *The Production Notebooks: Theatre in Process*, New York, Theatre Communications Group, Vol I 1996, Vol II 2001; Brian Cox, *The Lear Diaries: the Story of the Royal National Theatre's Productions of Shakespeare's Richard II and King Lear*, London, Methuen, 1992; David Selbourne, *The Making of A Midsummer Night's Dream*, London, Methuen, 1982; Antony Sher's accounts of his work on Richard III and Falstaff in *Year of the King: an Actor's Diary and Sketchbook*, London, Chatto & Windus, 1985 and *Year of the Fat Knight: the Falstaff Diaries*, London, Nick Hern Books, 2015; Max Stafford-Clark, *Letters to George: the Account of a Rehearsal*, London, Nick Hern Books, 1989; Arnold Wesker, *The Birth of Shylock and the Death of Zero Mostel*, London, Quartet, 1997.

Relatos baseados em observação direta mais do que observação participante incluem os dois livros de Susan Letzler Cole, *Directors in Rehearsal: A Hidden World*, New York/London, Routledge, 1992 e *Playwrights in Rehearsal: the Seduction of Company*, New York/London, Routledge, 2001; Jim Hiley, *Theatre at Work: the Story of the National Theatre's Production of Brecht's Galileo*, London, Routledge, 1981; Tirzah Lowen, *Peter Hall directs Antony and Cleopatra*, London, Limelight Editions, 1991.

4. Pessoa que não está envolvida diretamente com a criação (Nota da tradutora).

Outra possibilidade é o modelo que nós temos desenvolvido na Universidade de Sydney, com base no que os antropólogos chamam de “observação participante”, que exige a presença do estudioso/pesquisador na sala de ensaio como um observador em todos os momentos. Esta prática é problemática, considerando que, como mencionei anteriormente, muitos diretores se recusam a admitir observadores em seus ensaios. Também levanta questões sobre o comportamento apropriado para o estudioso que tenta documentar um processo que os participantes desejam que permaneça privado, bem como questões, familiares aos antropólogos, sobre até que ponto o próprio processo é modificado pela presença de um observador. Ademais, há mais perguntas sobre as restrições que podem ser aplicadas para a subsequente escrita e análise do processo que o indivíduo teve o privilégio de observar. Ao lidar com essas e outras questões, temos buscado orientação cada vez mais nas experiências de etnógrafos.

Em seguida, descreverei brevemente o desenvolvimento dos estudos de ensaio na Universidade de Sydney, além de discutir alguns dos conceitos extraídos da prática etnográfica que nós achamos útil em nossas tentativas de lidar com as complexidades encontradas na sala de ensaio; o artigo conclui com reflexões mais gerais decorrentes dos muitos ensaios aos quais assisti.

Contexto

Os primeiros projetos de observação de ensaio realizados na Universidade de Sydney, na verdade, precedem a criação do Departamento de Teatro e Estudos da Performance, e surgiram por razões puramente pedagógicas, não sendo parte de qualquer projeto de pesquisa em particular.

Eu lecionava no Departamento de Estudos Franceses na época e, para os estudantes de um departamento de línguas, uma peça é um livro a ser lido. Meu objetivo era demonstrar a esses estudantes que, no teatro, o significado é criado **com** o texto, e não reside **no** texto, que esses significados nascem na sala de ensaio e que são necessários artistas altamente qualificados para fazer com que esse processo de criação de significado frua. Assim, permaneci no departamento e conseguimos, a partir de um financiamento, convidar um diretor e alguns atores para vir à universidade e trabalhar numa peça que os alunos estavam estudando.

Assistimos a todo o processo de ensaio e então passamos algumas semanas desenvolvendo a experiência e analisando a apresentação produzida pelos atores.

Era importante para mim que este trabalho fosse realizado com profissionais do teatro. O tipo de oficina realizada com estudantes não produziria os resultados que eu queria. Minha intenção era mostrar aos alunos o que acontece quando atores altamente qualificados, treinados e experientes trabalham a partir de um texto e sob a orientação de um diretor igualmente qualificado. E o que nunca deixou de me encantar nos muitos projetos que tenho observado desde então é o quão profunda essa exploração pode ser, os tipos de questões que os atores levantam (tão diferentes das questões levantadas por críticos literários), os tipos de discussão que decorrem, além da gama de significados possíveis que elas criam e novos *insights* que fazem surgir, mesmo com textos que achei que conhecia de trás para frente.

Os projetos acabaram por se encaixar nos meus próprios interesses de pesquisa no campo da semiótica da performance, particularmente ao explorar as muitas funções do espaço no processo de criação de significado no teatro (MCAULEY, 1999).

Esta forma de trabalhar em colaboração com os profissionais do teatro foi extremamente produtiva em vários contextos, melhorando significativamente os estudos da performance. Assim, quando conseguimos estabelecer o Departamento de Teatro e Estudos da Performance, cujo objeto de estudo é a performance ao vivo, nós mantivemos e desenvolvemos a prática de convidar profissionais do teatro para a universidade, proporcionando-lhes espaço para ensaio no entendimento de que eles abririam seu processo criativo para observação por pesquisadores e estudantes.

É claro que nem todo trabalho sobre Estudos da Performance diz respeito à prática de teatro tradicional. Longe disso. Ao longo dos anos, colegas e estudantes de pós-graduação trabalharam em diferentes contextos da performance, compreendendo toda a gama de gêneros estéticos, bem como eventos esportivos, apresentações sociais e exemplos do que Richard Schechner chama de *teatro direto*, como manifestações e protestos. Em todos estes casos, no entanto, os projetos de pesquisa envolvem observação de práticas de ensaio e outras formas de preparação, alinhados com a nossa percepção

de que não é possível entender uma apresentação se não se sabe como eles se preparam para isso. O meu interesse particular, pelo menos no início dos Estudos da Performance, era a prática do teatro tradicional e, principalmente, o que o processo de ensaio poderia nos dizer sobre a apresentação subsequente. Como eu disse muitas vezes, ao observar o processo de ensaio, você se torna ciente de que cada significante que você nota no espetáculo é apenas a ponta de um iceberg semiótico, com profundidades de significado que o espectador comum não percebe. As coisas que se tentaram e foram descartadas durante os ensaios, as discussões, ideias e narrativas que cercaram a seleção daquele detalhe continuam a ter um impacto no trabalho finalizado, enriquecendo grandemente a experiência total da produção para aqueles que tiveram o privilégio de testemunhar o processo de sua criação.

A terceira fase do meu envolvimento neste trabalho começou enquanto crescia a minha consciência de que o processo merecia ser estudado como um fim em si próprio e não simplesmente como um meio de se ter uma visão interna do trabalho criado. Questões que exigiram atenção incluem as complexas relações interpessoais, manifestadas na sala de ensaio, o papel do poder, o contexto institucional e cultural dentro do qual o trabalho está sendo feito, a criação de comunidade na sala de ensaios, a natureza da agência criativa e a função da necessidade de privacidade que já foi mencionada. Ao lidar com questões tão interessantes, somos levados a um conjunto totalmente diferente de entendimentos sobre “o que é que está acontecendo aqui” (para citar a famosa pergunta de Erving Goffman pronunciada, segundo ele, quando indivíduos “lidam com qualquer situação corrente”)⁵.

Assim que o foco de observação muda do espetáculo sendo criado para o processo criativo em si, torna-se evidente que as disciplinas que servem de base para os estudos do teatro (história do teatro, semiótica, análise de texto e performance) já não são suficientes. A tarefa envolve documentar e tentar dar sentido a um complexo processo interpessoal, que atravessa semanas de trabalho intenso de artistas e outros trabalhadores qualificados, utilizando uma variedade de meios e que também podem estar baseados em locais diferentes (figurino, estúdio de som, oficinas de construção, etc.). É nesse contexto que, voltar-se

5. “I assume that when individuals attend to any current situation they face the question ‘what is it that is going on here?’” (GOFFMAN, 1986, p. 8).

para a etnografia e para a microssociologia (o estudo de pequenos grupos em funcionamento dentro de contextos institucionais), tem sido tão produtivo.

Constará do que eu disse até agora que as formas de colaboração entre acadêmicos e profissionais do teatro têm evoluído ao longo dos anos. Algumas envolvem artistas teatrais sendo convidados para ir à universidade e trabalhar, num contexto laboratorial, em projetos concebidos pelos acadêmicos, outras envolvem um tipo de escambo, segundo o qual a universidade fornece para a companhia de teatro um espaço para ensaio no campus por algumas semanas e, em troca desse estímulo, os artistas concordam em abrir seu processo de trabalho para observação e, às vezes, até para filmagem. Em outros projetos, pesquisadores assumem trabalho de campo em companhias de teatro profissionais onde observam o processo de ensaio para uma produção. A tarefa de encontrar companhias que admitissem um observador em seu próprio espaço exigiu paciência e diplomacia, mas isto é essencial se estamos dispostos a explorar a natureza do processo colaborativo, como ocorre no mundo real, onde as pressões são maiores do que nas condições de laboratório fornecidas pela universidade, e onde os riscos emocionais são muito maiores para todos os envolvidos.

Convergências com a etnografia

Gostaria de mencionar brevemente alguns dos termos e conceitos emprestados da etnografia que nos ajudaram a definir o que estamos fazendo e o que queremos fazer. O escopo de um artigo como este permitirá apenas uma indicação sumária de como noções, tais como trabalho de campo, observação participante e descrição densa têm sido adotados e adaptados no desenvolvimento de uma metodologia para realizar estudos do ensaio⁶.

As noções relacionadas de campo e trabalho de campo têm nos ajudado de várias formas, particularmente em persuadir as autoridades da universidade sobre a necessidade dos estudantes do Departamento de Teatro e Estudos da Performance de passar tempo considerável fora do campus⁷.

6. Um exemplo mais elaborado do que estou falando pode ser encontrado no meu livro *Not magic but work: an ethnographic account of a rehearsal process*, publicado pela Manchester University Press em 2012.

7. Cada *honors student* (estudante que faz parte de um programa avançado de estudos) em Teatro e Estudos da Performance da Universidade de Sydney realiza trabalho de campo

Para o sociólogo Paul Atkinson (2004, p. 94), no seu estudo sobre a Ópera Nacional Galesa, a tarefa do etnógrafo de ensaio é examinar “o(s) mundo(s) social(is) da produção cultural como obra coletiva em cenários organizados coletivamente”. Esta formulação, especialmente com sua ênfase no trabalho coletivo, resume admiravelmente o projeto intelectual subjacente aos estudos de ensaio, com a importante ressalva de que a produção cultural real, o trabalho que está sendo produzido, precisa permanecer no centro do estudo. Não é simplesmente uma questão de descrever e analisar o mundo social da produção, mas também de relacionar o projeto estético do trabalho que está sendo produzido aos meios de produção e à sociedade na qual ele é realizado.

Explorar o campo social dentro do qual uma determinada prática estética está situada significa comprometer-se com uma companhia específica, trabalhar num determinado prédio que ocupa um lugar específico na cultura urbana de uma sociedade. Essa observação chama atenção para o fato altamente pertinente de que o teatro é uma forma de arte da cidade, profundamente afetado pelas materialidades do meio urbano e do espaço, e emaranhado nas realidades da política urbana⁸.

Tradicionalmente, o antropólogo estuda uma cultura diferente da sua, passa um tempo imerso nessa cultura até que retorna à sua casa para pensar e escrever. Não é diferente para o etnógrafo de ensaio, mesmo que as práticas estudadas façam parte de sua própria cultura.

Deve ser um trabalho de campo, feito no teatro e em tempo integral. Não pode ser feito na biblioteca ou numa sala de arquivo após o evento, nem em condições artificiais, criadas ao convidar profissionais do teatro para a universidade a fim de trabalharem em projetos limitados, elaborados por outros, nem por um observador cuja participação se dá de vez em quando, útil como todos esses modos de engajamento podem ser. Requer um compromisso com todo o período de ensaios e, se possível, para os vários processos que precedem o trabalho em questão: discussões sobre a escolha da peça, financiamentos, montagem do elenco, audições e as discussões iniciais entre

numa companhia de teatro profissional em seu último ano de estudo. Eles observam todo o processo de ensaio para uma produção e escrevem um relato de caso sobre ele.

8. Este é o campo que Richard Knowles (2004) tem explorado em seu trabalho sobre o “teatro material”.

diretor e atores, reuniões entre diretor, cenógrafos e figurinistas, discussões entre os designers, etc. Tal imersão no processo criativo, no entanto, nunca se completa. Há sempre uma distância, a necessidade de tomar notas, dar um passo para trás e refletir sobre “o que está acontecendo”. Estar nele, mas não ser dele, como os antropólogos descrevem seu trabalho, é igualmente aplicável à experiência do observador na sala de ensaio (MEAD, 1973).

Os etnógrafos têm escrito extensivamente sobre estar no campo e grande parte desta literatura é relevante para o que acontece nas observações de ensaio. Questões importantes se referem ao modo como se pode negociar a presença de outrem, as relações entre observador e observado, a etiqueta a ser respeitada, as relações com os interlocutores, debates sobre a reflexividade (o fato de que a presença de um observador muda o evento) e *posicionalidade* (termo que os antropólogos usam para se referirem à posição social do etnógrafo em relação às pessoas com as quais ela ou ele está trabalhando). Há uma hierarquia na sala de ensaio e os observadores descobrirão que foram sutilmente colocados em relação a esta hierarquia, o que, em contrapartida, afetará a maneira como eles são considerados pelos outros participantes, os tipos de pergunta que poderão fazer, os tipos de resposta que as pessoas darão a estas perguntas e o nível de confiança que eles são capazes de construir.

Alguns diretores insistem para que o observador assuma algum papel no processo criativo. Eles temem o efeito perturbador que esse observador possa ter sobre o complexo processo interpessoal que esteja ocorrendo e, mesmo que seja um papel relativamente periférico, como assistente do diretor assistente, um *outsider* pode se transformar em *insider*, evitando o perigo. Os antropólogos usam o termo “observação participante” para a prática que está no cerne de sua disciplina, e acredito que o mesmo seja essencial para os estudos de ensaio. Os antropólogos franceses falam de “*observation participante*” e “*observation directe*” (observação participante e observação direta); esses termos parecem ser sinônimos em francês, mas podem ser usados nos estudos de ensaio para diferenciar dois tipos de situação observacional: “direta”, para um observador formal e em tempo integral, e “participante”, quando se é um participante no processo de produção ou quando, por insistência do diretor, o observador assume um determinado papel no processo [criativo].

Já mencionei que a maior parte dos relatos de ensaio publicados foram escritos por *insiders* (diretores, atores, dramaturgos). Há muito a ser dito sobre os méritos dos relatos de *insiders* e *outsiders*, e aqui também etnógrafos debateram extensivamente a questão enquanto a antropologia se reinventou no período pós-colonial. James Clifford (1986, p. 9) escreveu que “quando *insiders* escrevem sobre suas próprias culturas, eles oferecem novos ângulos de visão e níveis de compreensão”, e é certamente o caso no qual um participante do processo terá uma compreensão única das questões envolvidas, sendo provável que tenha uma relação próxima com os outros participantes, o que tornará possível discussões profundas e pessoais sobre o trabalho.

Mas é também preciso dizer que há vantagens em ser um *outsider*. Os *insiders* podem estar tão familiarizados com os aspectos do trabalho que quase não os percebem mais, e as coisas que têm por garantidas, consideradas normais ou mesmo universais, podem se beneficiar de uma análise mais atenta feita por um *outsider*.

Clifford continua a argumentar sobre outro ponto importante que diz respeito aos relatos de *insiders* que estudaram suas próprias culturas. Segundo ele: “seus relatos são empoderados e restritos de formas singulares”. Precisamos estar atentos às restrições, bem como às profundidades de entendimento. Um *insider* pode se sentir constrangido por laços de amizade e lealdade ao grupo, pode evitar certas áreas delicadas devido à relutância em ferir os sentimentos dos outros ou temer por suas perspectivas de trabalho futuras. Um *outsider* talvez não se sinta tão constrangido, o que não quer dizer que ele não se constrangerá ao dizer algo, mas que as restrições serão diferentes.

Como o uso dos termos “*insider*” e “*outsider*” indica, o que está sendo discutido aqui é a ideia de grupo, um conceito fundamental para todo o processo de performance no teatro profissional. Uma grande parte do que acontece no ensaio está ligada à ideia de fazer parte de um grupo dedicado, regido por regras tácitas e explícitas, e com um grau de satisfação emocional para aqueles considerados *insiders* o que, de alguma forma, acaba compensando o baixo salário e a natureza precária da vida do ator. Qualquer um que tenha observado um ensaio teatral logo se torna ciente de como a associação do grupo é experimentada e policiada pelo próprio grupo, bem como dos rituais que facilitam a formação e a solidariedade grupal e aqueles que marcam a dispersão

do grupo no final da peça. Além disso, a noção de grupo tem influência sobre coisas como quem pode ver o trabalho em andamento, e em que fase do processo podem ocorrer tais observações, os aspectos do trabalho que devem permanecer privados, passíveis de serem discutidos dentro do grupo, mas não fora, e por quanto tempo tal relutância em discutir questões controversas ou dolorosas perdurará após o encerramento da produção. Ligadas à noção de grupo estão ainda questões mais importantes, como a natureza da sociabilidade que prevalece na sala de ensaio e no teatro, relações de poder dentro do grupo e protocolos (para usar um termo utilizado por uma atriz mais velha para me explicar como alguns tipos de conflito eram evitados, regras tácitas que governam o processo e que o observador só descobre após ter involuntariamente violado uma). Quase tão importante quanto as relações dentro do grupo são aquelas entre a companhia e a comunidade do teatro, uma vez que estes fornecem participantes com um outro nível de validação profissional.

Outra coisa que o modelo etnográfico nos ensinou é a prestar atenção à linguagem utilizada pelos profissionais na sala de ensaio, para a terminologia com a qual se referem aos aspectos do processo. Etnógrafos falam de “categorias nativas” e ressaltam a importância de observar as palavras usadas pela comunidade local, as coisas e as atividades a que se referem estas palavras e, particularmente, o que os termos significam para as pessoas naquela comunidade. Apenas fornecer um equivalente aproximado na língua do pesquisador pode fazer com que diferenças epistemológicas cruciais sejam omitidas. No ensaio também, para apreciar a lógica da prática observada, precisamos estar alertas a toda conversa na sala de ensaio, à terminologia técnica, assim como às frases metafóricas usadas por atores para se referir a aspectos mais intangíveis do que seu trabalho envolve. É importante explorar precisamente o que os membros do grupo entendem dos termos que eles usam. Nada deve ser tomado como garantido, porque o significado dos termos utilizados pode mudar ao longo do tempo, como descobri durante os muitos anos observando ensaios na mesma cidade. Hoje, por exemplo, quando os atores usam um termo como “*a beat*”⁹, não posso assumir que eles queiram dizer exatamente o que entendiam por isso há vinte anos. Ouvi o termo sendo

9. Em português, o termo equivale a uma pausa. (Nota da tradutora).

usado para se referir a conceitos tão diferentes como uma unidade de ação dramática, um pensamento novo ou simplesmente uma pausa.

Talvez a noção mais útil que tomamos emprestado da etnografia seja “descrição densa”. De acordo com Clifford Geertz (1973), este é o objetivo do trabalho etnográfico. Uma descrição densa contém várias camadas de contexto, detalhes e explicações que processam a compreensão do fenômeno de forma cada vez mais complexa. Os tipos de questões levantadas incluem coisas tais como redes de relações anteriores que conectam os participantes, as relações decorrentes de sua formação prévia e experiência e se eles já trabalharam juntos antes. Outras questões se referem às relações de poder existentes entre os profissionais (idade e fama podem ser considerados fatores aqui, bem como a função de cada um dentro do processo – por exemplo, uma atriz mais velha trabalhando com um jovem diretor, um diretor famoso trabalhando com atores desconhecidos, uma estrela em um elenco de atores menos conhecidos). As relações de poder operam não apenas entre os próprios atores e entre o diretor e os atores, mas também entre o diretor e a companhia. O diretor pode ser um agente autônomo, mas pode igualmente ser um empregado, como os atores, sujeito à política e às relações de poder dentro da companhia. Outras questões importantes envolvem a maneira como a produção está sendo financiada, o indivíduo ou o organismo que está fornecendo o financiamento, a pessoa responsável por controlar o orçamento e a relação entre o financiamento e o projeto estético e social constituído pela produção. Esta é uma lista incompleta, mas indica o que está envolvido numa descrição densa e como localizar as funções de trabalho artísticas em um contexto social e cultural mais amplo.

Observações gerais

James Clifford (1988, p. 34) afirmou que a tarefa do observador etnográfico envolve “um oscilar contínuo entre o “dentro” e o “fora” de eventos; por um lado, capturando empaticamente o sentido de acontecimentos e gestos específicos e, de outro, dando um passo atrás para situar estes significados em contextos mais amplos”. Na seção final deste artigo, comento brevemente alguns dos problemas que se apresentaram para mim quando “recuei” da observação detalhada do processo de trabalho envolvido na criação de uma obra de arte

específica. Estes incluem coisas tais como a natureza da comunidade, a formação do grupo que ocorre no início dos ensaios, a sociabilidade idiossincrática da vida do ator que alterna entre períodos de comunhão intensa dentro de um grupo e períodos de agitações, ou mesmo de desemprego, uma espécie de excomunhão. Outra questão fascinante é o fato de que é o processo de ensaio muito mais do que a execução de apresentações públicas que parece fornecer aos atores um senso de si mesmos como atores, uma afirmação positiva de si mesmos como artistas criativos. Há também a noção de pertencimento a um grupo maior, que opera para posicionar os membros de um determinado elenco ou companhia mais amplamente em relação à profissão e à uma tradição histórica que, no caso de atores australianos, pelo menos, se estende para além das fronteiras nacionais, a fim de incluir outras partes do mundo anglófono.

No entanto, a questão que mais me impressionou ao longo dos anos é a natureza essencialmente colaborativa do processo criativo no teatro e na performance. Portanto, termino este artigo com algumas observações sobre a complexa questão da agência criativa enquanto ela emerge a partir dos estudos do ensaio. Minha experiência em ensaios aconteceu numa época (o último trimestre do século XX) em que o diretor estava em ascensão, a quem se esperava que conduzisse o ensaio e a quem era atribuída responsabilidade autoral virtual por todos os interessados. A noção de diretor como “*auteur*” (autor) pode não ser tão forte na Grã-Bretanha como em muitos outros lugares, em particular no continente, mas mesmo no Reino Unido e certamente em outros lugares o diretor é visto como a principal força criativa no teatro. O que mais tem me fascinado nos processos de ensaio que tenho observado é a natureza colaborativa do processo criativo, a maneira como as sugestões criativas vêm de muitas fontes, principalmente de atores e designers, mas também de técnicos e mesmo de ajudantes. Na sala de ensaios há muitos artistas diferentes trabalhando em meios também diferentes, partilhando ideias, inspirando-se nas ideias de outras pessoas ou mesmo em sugestões incompletas, dependendo da sorte e de incidentes felizes, tanto quanto da orientação consciente do diretor.

As sociedades ocidentais em geral parecem ter dificuldade em reconhecer a criatividade do grupo. Mesmo quando um processo criativo se baseia obviamente nas contribuições de muitos artistas diferentes, não somos capazes de reconhecê-lo, inventando, assim, uma figura (geralmente do sexo

masculino) a quem pode ser atribuída a responsabilidade autoral. De forma geral, pode-se dizer que, em relação ao teatro, até o final do século XIX, esta figura autoral foi o dramaturgo e, desde então, tem sido cada vez mais o diretor. Claramente, há diretores que podem ser melhor descritos como “auteurs” (autores), e estes incluem alguns grandes artistas de teatro, como Tadeusz Kantor ou Robert Wilson, que controlam e ordenam todos os aspectos do espetáculo. Para os atores e todos os outros artistas que trabalham nessas produções, a tarefa é essencialmente satisfazer a visão do diretor. Mas diretores desse tipo são minoria.

Mais interessante, complexo e misterioso para mim são as práticas que os atores reconhecem como um bom processo de ensaio. Aqui, o diretor estimula, facilita e provoca a criatividade de vários artistas diferentes para, em seguida, juntar todas essas contribuições e transformá-las numa obra de arte coerente. Os grandes diretores fazem isso ao mesmo tempo em que deixam cada artista e trabalhador saber que deram uma contribuição genuína e que, sem essa contribuição, o trabalho não teria sido tão bom. O inspirador diretor australiano Rex Cramphorn (2009, p. 291) uma vez descreveu o ideal ao qual ele aspirava como diretor, ou seja, conduzir a sala de ensaio de modo que “a graça da criatividade pudesse recair sobre qualquer membro do grupo, dando-lhe o direito de liderar o trabalho”¹⁰.

Explorar a forma como essa criatividade grupal funciona e o papel do diretor ou do líder do grupo em tais circunstâncias, explorar as condições que facilitam tal capacitação de membros do grupo e o florescimento dessa criatividade, além de explorar, inversamente, as condições que impedem a criatividade do grupo têm implicações que se estendem para muito além do teatro. Assim como nossa sociedade não reconhece a responsabilidade e a criatividade do grupo, parecemos entrar num período em que muitas instituições (a universidades entre elas) parecem temer que, sem vigilância constante e micro gestão, a equipe não possa ser confiável para fazer os trabalhos que eles, mais do que quaisquer outros encarregados, sabem

10. “Eu acreditava que minha função mais importante era estabelecer uma atmosfera em que a graça da criatividade pudesse recair sobre qualquer membro do grupo, dando-lhe o direito de liderar o trabalho. Isto é muito diferente da ideia de criatividade por comitê ou de seguir todas as alternativas propostas – implica a existência de uma atmosfera especial em que a direção certa e única é clara para todos os interessados.”

fazer. A prática do teatro contemporâneo apresenta evidências de que desencadear a criatividade dos outros não conduz automaticamente ao caos ou à anarquia, e que iniciativas complexas podem ser executadas sem a interferência autoritária e burocrática, que suga a energia das pessoas que trabalham nelas. Acredito que a prática teatral consegue revelar muita coisa sobre o valor e a natureza da criatividade em grupo se pudermos nos engajar profundamente neste tema, que é exatamente o que os estudos de ensaio fazem.

Referências bibliográficas

- ATKINSON, P. Performance and rehearsal: the ethnographer at the opera. In: SEAL, C.; GOBO, G.; GUBBIUM, J.; SILVERMAN, D. (ed.). **Qualitative research practice**. London: Sage Publications, 2004. p. 94-106.
- CLIFFORD, J. Introduction: partial truths. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. (ed.). **Writing culture: the poetics and politics of ethnography**. Berkeley; London: University of California Press, 1986. p. 1-26.
- _____. **The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature and art**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- CRAMPORN, R. Professional Stocktaking Document. 1985. In: MAXWELL, I. (ed.). **A raffish experiment: the selected writings of Rex Cramphorn**. Sydney: Currency Press, 2009. p. 291.
- GEERTZ, C. Thick description: toward an interpretive theory of culture. In: _____. **The interpretation of cultures**. New York: Basic Books, 1973. p. 3-30.
- GOFFMAN, E. **Frame analysis: an essay on the organisation of experience**. Boston: Northeastern University Press, 1986.
- KNOWLES, R. **Reading the material theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MARSHALL, N. **The producer and the play**. London: Macdonald, 1957.
- MCAULEY, G. **Space in performance: making meaning in the theatre**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- MEAD, M. The art and technology of fieldwork. In: NAROLL, R.; COHEN, R. (ed.). **A handbook of method in cultural anthropology**. New York; London: Columbia University Press, 1973. p. 246-65.

Recebido em 24/11/2017

Aprovado em 24/11/2017

Publicado em 03/05/2018



ACOMPANHAMENTO DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO: ALGUMAS REFLEXÕES

***MONITORING OF CREATION PROCESSES:
SOME REFLECTIONS***

***SEGUIMIENTO A LOS PROCESOS DE CREACIÓN:
ALGUNOS PENSAMIENTOS***

Cecilia Almeida Salles

Cecilia Almeida Salles

Professora titular do Programa de Pós-Graduação
em Comunicação e Semiótica da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo.
Coordenadora do Grupo de Pesquisa em
Processos de Criação.

Autora dos livros *Gesto Inacabado* (1998), *Crítica
Genética* (2008), *Redes da Criação* (2006), *Arquivos
de Criação: arte e curadoria* (2010) e *Processos de
criação em grupo: diálogos* (2017).

Resumo

O objetivo deste artigo é propor algumas reflexões sobre a metodologia de pesquisa no acompanhamento de processos cênicos, no âmbito dos estudos sobre processo de criação. É apresentado um histórico do desenvolvimento de tais pesquisas, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, que passaram a oferecer uma abordagem crítica de processo para a produção artística. De modo mais específico, são apresentados alguns possíveis propósitos, contextos de acompanhamentos e formas de registros das observações, a partir de alguns exemplos. E por fim são propostos alguns caminhos, diante dos questionamentos relativos à fundamentação teórica.

Palavras-chave: Processo de criação, Crítica de processo, Acompanhamento.

Abstract

This article proposes some reflections on the research methodology in the monitoring of theatrical processes within the scope of creation process. It is presented a history of the development of such researches in the Graduate Program in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo, which began to offer a critical approach to the artistic production process. Specifically, some possible purposes are presented, as well as contexts of monitoring and forms of recording observations, from a few examples. Finally, some paths are proposed on the questions concerning the theoretical foundation.

Keywords: Process of creation, Review of process, Monitoring.

Resumen

El objetivo de este artículo es proponer algunas reflexiones sobre la metodología de investigación en el seguimiento de procesos escénicos, en el ámbito de los estudios sobre proceso de creación. Se presenta un historial del desarrollo de las investigaciones en el Programa de Postgrado en Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, que pasaron a ofrecer un abordaje crítico de proceso para la producción artística. Específicamente, se presentan posibles propósitos, contextos de seguimientos y formas de registros de las observaciones, a partir de algunos ejemplos. Y por fin se proponen algunos caminos, ante los cuestionamientos relativos a la fundamentación teórica.

Palabras clave: Proceso de creación, Crítica de proceso, Seguimiento.

O objetivo desse artigo é propor algumas reflexões sobre a metodologia de pesquisa no acompanhamento de processos cênicos, no âmbito dos estudos sobre o processo de criação. Ao longo do desenvolvimento dessa crítica de processos, em diálogo com diferentes teorias e grande diversidade de registros ou documentos de percursos criativos em manifestações distintas, venho propondo alguns instrumentos teóricos para adensar a compreensão da criação. Trata-se de uma possível teoria crítica de processo que discute a criação como rede em construção em diálogo com o pensamento da complexidade¹. Essas reflexões teóricas são tema dos meus livros *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*, *Redes da criação: construção da obra de arte* e, mais recentemente, *Processos de criação em grupo: diálogos*.

O desenvolvimento desses estudos se dá no contexto de uma constante ampliação de seus limites, na medida que sempre deram especial atenção à experimentação contemporânea, a qual exige, em muitos casos, a expansão do olhar do crítico interessado em processos de criação. Além disso, a metodologia vem se expondo a outros caminhos para além dos estudos dos arquivos pessoais dos artistas – sem abandoná-los –, como exemplo, o acompanhamento dos processos em grupo, mais especificamente os cênicos.

Para iniciar essas reflexões, proponho pensarmos no propósito e no contexto de tais acompanhamentos. De um modo bastante amplo, qual o objetivo de assistir a ensaios, debates, *workshops*, palestras etc. e qual a relação do observador com o grupo? Quanto aos propósitos, seria importante levantar algumas possibilidades que levassem a questões gerais metodológicas desse acompanhamento, bem como a algumas de suas especificidades.

Não há dúvida de que, no caso dos processos em grupo, a presença de alguém ao longo do percurso é sempre facilitada e menos artificial do que no caso dos processos ditos individuais². O grupo se amplia, mas é sempre

1. Essa teoria crítica da criação foi construída em diálogo com a semiótica de Charles S. Peirce (1931-1935), o conceito de rede de Pierre Musso (2004) e pensadores da complexidade e da cultura, como Edgar Morin (1998) e Lúri Lotman (1998).
2. Colapietro (2014), ao discutir o sujeito sob o ponto de vista da semiótica, diz que o artista, em nosso caso, não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com os outros – não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa, como sujeito, tem a própria forma de uma comunidade e ressalta o que parece de extrema relevância para se colocar em crise a oposição entre processos em grupo e processos individuais. (Cf. SALLES, 2017).

mais um olhar. Não se pode falar de observador neutro. Há sempre interação entre os membros do grupo e o observador. Acredito que, no contexto do pensamento da complexidade e fugindo da crença na objetividade das ciências clássicas, partimos da “inevitável” interação de subjetividades. Se tomarmos o conceito de criação como rede³, o observador será sempre parte da rede da criação que o grupo está desenvolvendo.

Dando continuidade à discussão sobre acompanhamento sob o ponto de vista do grau de envolvimento do observador, já se colocam algumas perguntas que vão gerar, por sua vez, modos diferentes de acompanhamento. Trata-se de um pesquisador acadêmico, um crítico de processo, um crítico das artes cênicas, um pesquisador das artes cênicas, um artista, um artista/pesquisador, de fora do grupo, que está fazendo um mestrado ou doutorado, ou de um pesquisador integrante do grupo, que vivencia o próprio processo? Trata-se de um pesquisador externo ao grupo, ou alguém convidado para acompanhar o processo? Essas são algumas possibilidades, sabendo que não se pode esgotar tal listagem. O importante a destacar é que esses propósitos diferentes geram modos de acompanhamento diversos, assim como “produtos”, só para citar uns exemplos: textos críticos, pesquisas acadêmicas, documentários etc. Os registros audiovisuais de cineastas convidados para acompanhar o grupo, que podem gerar documentários, serão discutidos mais adiante, nos relatos sobre os processos de Evaldo Mocarzel.

Outras questões relativas à metodologia do acompanhamento são o tempo e os modos de registrar as observações. O tempo está relacionado a muitas variáveis, tais como as possibilidades e propósitos do pesquisador, a abertura do grupo etc. Quanto ao registro, minha experiência leva-me a ressaltar a preocupação de não ser invasivo e de entender que tipo de interação o grupo espera, e a busca de linguagem comum e cuidados com a postura crítica. Essas observações podem gerar, por exemplo, anotações verbais ou audiovisuais.

3. O conceito de criação será apresentado, de modo resumido, mais adiante. Cf. Cecilia A. Salles (2006; 2017).

Diferentes contextos de acompanhamento

Minha primeira experiência nesse campo foi o acompanhamento do processo de construção da instalação da artista visual norueguesa Inghild Karlsen, desenvolvido na Oficina Cultural Oswald de Andrade para a XXII Bienal Internacional de São Paulo em 1994, e enfrentando os problemas de uma primeira pesquisa com esse objetivo.

A primeira dificuldade que se colocava era a presença de alguém externo ao processo. No entanto, nesse caso, a artista foi agregando outras pessoas à equipe inicial, composta por ela e seu assistente. É interessante notar que a presença de assistentes é prática comum nas produções e montagens das artes visuais quando há uma espécie de divisão de trabalho. Pelo próprio fato de a artista estar na Bienal de São Paulo, por escolha de um curador de seu país, já se adiciona outra pessoa como parte integrante deste processo. Tais condições de produção são relevantes para compreendermos a facilidade de aceitação da presença de um crítico interessado em processos de criação em alguns momentos desse percurso.

O que quero destacar é que, embora a obra seja de Inghild Karlsen, em seu local de trabalho ela convivia com outras pessoas, daí minha presença ser natural e, por isso, não constrangedora ou inconveniente. A observação ocorreu, portanto, nos momentos em que o processo individual de Inghild tornava-se, necessariamente, coletivo. O trabalho solitário de um artista, em seu ateliê, não ofereceria as mesmas condições e impossibilitaria essa forma de registro do percurso. Claro que há outros documentos, mas essa metodologia do acompanhamento tornaria o processo artificial.

Nesse mesmo contexto de processos de artistas da visualidade, o livro de James Lord, *Um retrato de Giacometti*, apresenta fotos do retrato pintado por Giacometti, acompanhadas de comentários sobre sua experiência como modelo do pintor; ou seja, o responsável pela publicação do livro fez parte do processo. Não há dúvida sobre a relevância dessa obra, já que temos acesso à relação pintor/modelo, ao clima do ateliê e à rotina de trabalho – informações difíceis de se obter sem a artificialização do processo, no caso, com o acompanhamento da produção de uma pintura por algum observador externo ao processo. James Lord menciona, ao longo do livro, os cuidados em fazer

anotações depois do término das sessões, para que Giacometti não se sentisse invadido.

Outro exemplo que trago de minha prática crítica foi gerado por um convite para participar do projeto *Um diálogo possível*, de Ana Teixeira, na Companhia 2 do Balé da Cidade de São Paulo, em 2005, na condição de um dos teóricos convidados para o acompanhamento desse percurso. Desde que me foi apresentado o projeto, percebi que se esperava de mim mais do que observação.

A proposta, feita pela diretora do Balé da Cidade, Mônica Mion, e pelas diretoras cênicas responsáveis pelo projeto, Ana Teixeira e Sigrid Nora, envolvia o acompanhamento das atividades da Cia. 2 em todos os momentos em que fosse possível. Estava claro, já no tema do projeto, que eu fazia parte do grupo como uma das pessoas que, possivelmente, propiciaria novas interações, as quais se concretizariam como um dos possíveis diálogos; no entanto, não havia nada predeterminado de como isso aconteceria. No primeiro momento, foi uma experiência de três meses, em meu caso específico. No texto “Diálogos foram possíveis”, um dos capítulos de meu livro *Arquivos da criação: crítica e curadoria*, discuto algumas questões metodológicas.

Logo de início ficou claro que ali estava sendo colocado um desafio bastante instigante, afinal, era muita coisa nova: a pouca experiência com essa metodologia e o fato de ser minha primeira experiência com dança. Por exemplo, como me comportar na observação: fazer anotações seria inibidor? Rapidamente isso foi resolvido, ao perceber que os outros participantes também tomavam suas notas. Precisava, ainda, conhecer os termos específicos da área para o estabelecimento de diálogo, trazendo, ao mesmo tempo, analogias com outras manifestações artísticas. Temia ser muito teórica, pois isso sempre cria obstáculos nas interações buscadas. Os diálogos entre universidade e comunidade artística são marcados, muitas vezes, por resultados desastrosos, quando não se encontra uma linguagem em comum. Tal preocupação e incerteza se mantiveram até o término do projeto.

Outro obstáculo enfrentado nesse acompanhamento foi a necessidade de fazer, muitas vezes, julgamentos estéticos acerca de algum momento do processo, como a qualidade de uma cena proposta. Como crítica, sempre me

coloco na posição de tentar compreender as buscas estéticas do artista (ou artistas) estudado(s) sem emitir meus próprios juízos. Não interessa se o crítico optaria por outras escolhas nos momentos em que os artistas enfrentam a diversidade de caminhos a serem tomados, mas sim entender as tendências dessas decisões no âmbito da obra em criação.

Essas primeiras dificuldades, se não totalmente vencidas, foram, de algum modo, minimizadas. Em um momento não definido, de observadora externa do percurso de criação do grupo, passei a me sentir parte do processo.

O diálogo foi se ampliando ao longo do tempo – participando de algumas conversas no fim dos dias de trabalho e propondo referências, como a imagem de rede, filmes e a produção de um texto crítico, como resultado de minha vivência com o grupo. Alguns desses resultados serão apresentados mais adiante, mas é importante já destacar aqui que são observações de um crítico que passou a fazer parte da rede em criação, como era o propósito do projeto. São algumas conclusões que, a partir de publicações, estabeleceram novos diálogos tanto com a comunidade artística como com a acadêmica. Além disso, foram apresentadas em uma revista da área de dança contemporânea e, por oferecerem uma nova possibilidade metodológica para a crítica genética, incluídas na terceira edição de meu livro introdutório a essa abordagem crítica (SALLES, 2008).

Outro exemplo importante a ser mencionado é o projeto *Crítica Genética*, da Cia. Danças, dirigido por Claudia de Souza. O grupo havia entrado em contato com essa possível abordagem para a arte a partir da pesquisa de mestrado do meu orientando Marcos Villas Boas (2004), *Aspectos comunicacionais dos processos coletivos*, um estudo de caso sobre um processo da Cia. Danças.

Apenas poucos anos depois fiquei sabendo desse projeto artístico proposto pelo grupo e fui conversar com eles algumas vezes ao longo do percurso. O interessante a destacar nesse caso é que a interlocução com o grupo continua até hoje, com participação em outros projetos da Companhia. Acredito que tal continuidade dá algumas pistas sobre o modo como acontecem essas interações entre o crítico de processo e os grupos por ele estudados.

O que observar?

Em muitos casos, a pergunta que move essa metodologia crítica é “o que esse acompanhamento oferece sobre o processo de criação do grupo?”. O pesquisador fica, assim, exposto ao que aquele processo vai oferecendo, sem predeterminação do que vai encontrar, aberto ao acaso da pesquisa, com as marcas inevitáveis do seu olhar e de seus interesses. Meu orientando Rodrigo Arrigoni (2006), por exemplo, que defendeu o mestrado *O espaço comunicativo no teatro do Satyros: o ator e o espectador*, era um jovem dramaturgo com intensa inquietação relativa ao que ele via como “desinteresse” da dramaturgia naquele momento com o espectador. O título de sua pesquisa já mostra como seu olhar foi movido por suas preocupações.

Formas de interação com o grupo

Ao discutir alguns contextos de acompanhamento, trouxe, de modo implícito, formas de interação entre o observador e o grupo. Aqui vão alguns outros exemplos bastante significativos para essa discussão.

Dessa forma, recorro aos documentários de Evaldo Mocarzel, cujas cartas para o montador e os diferentes cortes dos filmes foram por mim estudados, e que surgiram do seu propósito de registrar os percursos de criação teatral de diversos grupos paulistas atuantes nas últimas décadas. A partir do acompanhamento audiovisual de *workshops*, ensaios, discussões, conversas e viagens dos grupos e espetáculos, o documentarista é responsável pela preservação da memória da história recente do teatro experimental paulista e, ao mesmo tempo, pela produção de documentários, que geram conhecimento sobre o processo de criação teatral.

Em seu acompanhamento do projeto *Cia. Livre 10 anos*, essas interações ganharam contornos interessantes, na medida que cinema e teatro colaboraram mutuamente, colocando o cineasta como parte da rede colaborativa de criação dos grupos teatrais documentados.

Nesse caso, a experimentação proposta pela diretora Cibeles Forjaz e acolhida por ele, representa bem essa interação. O documentarista explica para a montadora Guta Pacheco:

Minha intenção inicial era fazer um documentário rigorosamente observacional com a Companhia Livre, sem entrevistas, não calcado em palavras, que costumam ser traiçoeiras, sobretudo no resgate da memória de um grupo de teatro. Queria que a documentação, os lampejos de memória irrompessem da observação da ação de reencenar todos os espetáculos da companhia, mas, logo no primeiro dia de filmagem, constatei que isso não seria possível, pois, após ter criado uma espécie de 'quarta parede' documental, para observar a ação dos trabalhos, Cibeles Forjaz rompeu o recato da observação, interagiu com a câmera e acabou criando um plano metalinguístico, dirigido por ela, no qual o fotógrafo e eu fomos colocados no centro da imagem, um plano com a câmera bem alta, no teto do teatro.

Ele acolhe a proposta. E continua seu diálogo com a futura montadora do documentário:

Como sabemos, a linguagem do documentário é uma espécie de arquitetura do inesperado, precisa ter o acaso como elemento de composição nos nossos sons e nas nossas imagens, uma porosidade ao imprevisto e, logicamente, pelo menos para mim, uma preocupação constante com a alteridade, com o 'outro', que também pode ajudar a sugerir os procedimentos de linguagem a serem adotados na construção da própria imagem dentro do filme. Diante dessa lúdica intervenção inicial de Cibeles Forjaz, cheguei à conclusão de que uma observação rigorosa demais não era o melhor caminho para esse projeto sobre a Cia. Livre e, além do mais, o Teatro é o templo das atrizes, dos atores e da palavra.

Como se vê, a intervenção da diretora gerou uma nova maneira para Mocarzel fazer seu documentário. O cineasta revê, ao longo do processo, sua escolha inicial pela ausência de entrevistas, encontrando novos recursos através das próprias entrevistas:

Percebi mais uma vez que seria cruel e, até mesmo equivocado, fazer um documentário sobre um grupo de teatro sem entrevistas, rejeitando de algum modo a palavra. Resgatei então a opção pela entrevista e, pouco a pouco, confesso que também acabei interagindo com todos, não apenas como cineasta, realizador de um filme documentário, mas também como dramaturgo em processo.

E, por fim, explicita critérios relativos ao uso de entrevistas a partir do que não quer: "mas não queria que esse nosso filme fosse um *talking heads* do

início ao fim, um daqueles documentários com cabeças falantes, que quase sempre enveredam por aquela tediosa atmosfera de reportagens televisivas”.

Há, ainda, casos nos quais o pesquisador observador é “absorvido” pelo processo do grupo. Trago o exemplo de Alexandre Mauro Toledo, meu orientando, que defendeu seu doutorado *Novas configurações da direção teatral*, em 2011. Ele acompanhou o processo de um grupo mineiro que enfrentou conflitos com o diretor, já próximo da estreia. Alexandre, então, assumiu a direção, porque já era parte da rede daquele processo e conhecia os princípios que direcionavam o grupo naquele processo específico.

Algo semelhante aconteceu com Evaldo Mocarzel, no projeto *Kastelo*, uma adaptação de *O Castelo*, de Franz Kafka, realizada pelo Teatro da Vertigem, que também enfrentou alguns embates, como vemos, tão comuns em tais processos. Nesse caso, o cineasta, que vinha acompanhando o processo como parte de seu projeto anteriormente mencionado, passa a assinar a dramaturgia juntamente com Sérgio Pires.

Algumas reflexões críticas

A metodologia colocada aqui em debate enfrenta também alguns questionamentos relativos à fundamentação teórica. Faz-se aqui a pergunta: como a crítica de processos de criação pode auxiliar na leitura das observações dos acompanhamentos, produzindo conhecimento sobre criação?

O primeiro aspecto a ser destacado é que se trata de uma abordagem crítica com as mesmas inquietações de quem se propõe a acompanhar o processo. Essas buscas em comum podem trazer à tona a importância das anotações e dos diários de atores e diretores (só para citar alguns exemplos) dos percursos acompanhados, cuja leitura pode ampliar o conhecimento sobre a criação daquele grupo. Ao mesmo tempo, os instrumentos de natureza geral dos processos, oferecidos por essa abordagem crítica, talvez possam gerar reflexões sobre as especificidades dos processos acompanhados.

Para exemplificar essa questão, volto ao processo do Balé da Cidade, por mim acompanhado, trazendo, inicialmente, algumas das questões gerais dos processos, no âmbito do conceito de criação como rede. O processo de criação pode ser descrito como percurso sensível e intelectual, de construção

de objetos artísticos, científicos e midiáticos que, na perspectiva semiótica (PEIRCE, 1931-1935), como movimento falível com tendências e sustentado pela lógica da incerteza, engloba a intervenção do acaso e abre espaço para a introdução de ideias novas. Um processo contínuo, sem ponto inicial nem final; um percurso de construção inserido no espaço e no tempo da criação, que inevitavelmente afeta o artista.

As tendências são rumos vagos que orientam o processo de construção das obras no ambiente de incerteza e imprecisão; elas geram trabalho, em busca de algo que está por ser descoberto. O desenvolvimento do processo leva a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força. Estas, por sua vez, vão dando consistência aos objetos em construção. Ao longo do percurso, são estipuladas restrições ou delimitações de naturezas diversas que possibilitam a construção da obra. As tendências dos processos podem ser observadas sob o ponto de vista da construção do projeto poético e das práticas comunicativas.

Para a discussão sobre o Balé da Cidade, dou destaque ao projeto poético ou aos princípios direcionadores do processo. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, formado por princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica, e que atam a obra daquele criador como um todo. São princípios relativos às singularidades dos artistas ou grupos; são planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seus modos de ação.

O acompanhamento do processo deixou explícito que o percurso era conduzido por propostas que se sustentavam em uma sólida vertente ética. Sob esse ponto de vista, havia uma contínua discussão sobre o comprometimento que envolvia todos, pelo fato de o projeto estar sendo desenvolvido em um órgão público. Isso estava implícito em uma das questões propostas pelas diretoras para todos os participantes: “no seu entendimento, que outras ações semelhantes a esta é possível esperar de uma companhia oficial de dança, que entende seu papel político no cenário nacional da dança?”

Esse comprometimento estava na base da proposta estética do projeto, que poderia ser definida como a necessidade de questionamento de modelos

de atuação e a consequente busca de modos de romper com uma matriz codificada ou com um corpo com memória cristalizada. Desse modo, o que se propunha era o abalo de uma tradição vivenciada pelo corpo dos bailarinos. Como se apropriar de seu corpo sem a máscara e as certezas trazidas pelo conhecido? O caminho escolhido para esse questionamento de certezas foi a busca por diálogos múltiplos. Como bailarinos de uma companhia mantida por verba pública, via-se na pesquisa um meio de evitar uma possível estagnação de procedimentos no âmbito da dança propriamente dita.

De modo mais preciso, isto é, no que se colocava como desafio para aqueles corpos específicos, matéria-prima dos bailarinos, eram questionamentos sobre a resistência oferecida e a consequente manutenção em território conhecido. Em outras palavras, o que estava em jogo era a disponibilidade (ou não) desses corpos para o abalo de seus hábitos. As dificuldades enfrentadas pelos propositores do projeto nem sempre eram explícitas, mas lá estavam de modo latente.

Sob o ponto de vista dos aspectos gerais do processo, a inquietação estava na relação dos artistas do grupo com a matéria-prima escolhida, que sempre nasce da tensão entre suas propriedades e sua potencialidade. Esse embate se reverte em conhecimento da matéria, o que envolve uma aprendizagem de sua história, de seus limites e de suas possibilidades. No momento da concretização da obra, o artista estabelece um relacionamento íntimo e tenso com a matéria escolhida, por meio do qual seu projeto se tornará palpável. Na manipulação e transformação da matéria há mútua incitação. Nessa troca recíproca de influência, artista e matéria vão se conhecendo, reinventam-se e, conseqüentemente, ampliam seus significados.

Termino tais reflexões sobre a metodologia dos acompanhamentos dos processos adicionando essa proposta de leitura crítica. As questões gerais dos processos de criação nos auxiliam, a meu ver, a chegar às especificidades com maior acuidade ou precisão, deixando assim uma proposta teórica para o modo como as informações obtidas nos acompanhamentos dos processos podem gerar conhecimento sobre as especificidades da criação daquele grupo.

Referências bibliográficas

- ARRIGONI, R. O. B. **O espaço comunicativo no teatro do Satyros**: o ator e o espectador. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.
- COLAPIETRO, V. M. **Peirce e a abordagem do self**: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.
- LORD, J. **Um retrato de Giacometti**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LOTMAN, I. **La semiosfera II**: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Selección y traducción Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.
- MORIN, E. **O método 4**: as ideias – habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulinas, 1998.
- MUSSO, P. A filosofia da rede. In: PARENTE, A. (org.) **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.
- PEIRCE, C. S. **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935. 8 v.
- SALLES, C. A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- _____. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.
- _____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- _____. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- TOLEDO, A. M. **Novas configurações da direção teatral**. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.
- VILLAS BOAS, M. **Aspectos comunicacionais dos processos coletivos**: um estudo de caso na dança. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

Recebido em 23/10/2017

Aprovado em 23/10/2017

Publicado em 03/05/2018



Artigo

ROTAS INTERLIGADAS: CARTOGRAFIAS DE UMA ARTISTA INQUIETA

*INTERCONNECTED ROUTES: AN UNSETTLED ARTIST'S
CARTOGRAPHY*

*RUTAS INTERCONECTADAS: CARTOGRAFÍAS DE UNA ARTISTA
INQUIETA*

Maria Fernanda Vomero

Maria Fernanda Vomero

Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de
São Paulo

Resumo

Este artigo reúne anotações e reflexões sobre o entrelaçamento de percursos criativos – provocação artística, curadoria de ações pedagógicas e pesquisa acadêmica – e os aprendizados advindos da análise de processos cênicos por meio da abordagem cartográfica, uma metodologia que contempla, além do fenômeno estudado, a experiência e o próprio pensar sobre a produção de conhecimento.

Palavras-chave: Teatro, Processo cênico, Curadoria, Cartografia, Documentos.

Abstract

This article gathers notes and reflections on the interlacing of creative courses – artistic provocations, curatorship of pedagogical actions and academic research – and the learning arising from the analysis of scenic processes by means of the cartographic approach, a methodology that encompasses, beyond the phenomenon studied, the experience and the thinking itself about knowledge production.

Keywords: Theatre, Scenic process, Curatorship, Cartography, Documents.

Resumen

En este texto se presentan notas y reflexiones sobre el entramado de recorridos creativos –provocación artística, comisaría de actividades pedagógicas e investigación académica– y el aprendizaje a partir del análisis de los procesos escénicos desde el abordaje cartográfico, y reúne en una metodología, además del fenómeno estudiado, la experiencia y el propio pensar sobre la producción del conocimiento.

Palabras clave: Teatro, Proceso escénico, Curaduría, Cartografía, Documentos.

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.*

Antonio Machado, Proverbios y Cantares

Introdução

Quando a Companhia de Teatro Heliópolis me convidou a contribuir para o projeto *Microviolências e suas naturalizações*, naquele momento em elaboração – e, posteriormente, contemplado pela 28ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo –, refletimos sobre como se daria minha participação. Desde o fim de 2014 eu já vinha acompanhando, na condição de provocadora e comentadora, os processos cênicos da companhia, cujos resultados foram as peças *A inocência do que (não) sei* e *Medo*. Levava alguns temas e textos para a discussão, assistia às cenas já prontas, propunha reflexões relacionadas ao que assistia. Para o novo projeto, minha atuação seria não só oficializada como também formalizada. Depois de profícuas conversas com o diretor Miguel Rocha, cheguei a uma proposta: eu me responsabilizaria pela partilha teórica com os artistas sobre violência e tópicos afins, tanto por meio de encontros semanais quanto pela mediação de um ciclo de debates do qual também seria curadora. Além disso, em consonância com minha área de pesquisa na universidade – pedagogia do teatro –, levaríamos nossos questionamentos para a cena, usando improvisações e jogos teatrais e apostando no que Pupo (2015) afirma acerca das relações entre teatro e educação: “É assim que podemos chegar àquilo que almejamos: tornar possível a um grupo a articulação de sua visão de mundo e dos seus desejos através de um discurso teatral”.

Era um campo de atuação totalmente novo para mim – embora não tão inesperado –, uma vez que, naquele momento, minhas trajetórias profissional e acadêmica pareciam convergir para um intenso diálogo entre pesquisa, produção crítica e criação artística. Em 2015 havia começado meu percurso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, depois de alguns anos investigando informalmente o tema de minha

dissertação: teatro e direitos humanos na Palestina¹. Além disso, assumi a curadoria do eixo Ações Pedagógicas, na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), função que mantenho até o momento. O fato é que, paralelamente ao estudo acadêmico dos procedimentos criativos e pedagógicos de um grupo teatral palestino, estive envolvida com o processo cênico da Companhia de Teatro Heliópolis e pude acompanhar, graças ao trabalho como curadora de atividades formativas nos últimos três anos, métodos e práticas de artistas convidados de um festival internacional.

Minha opção metodológica ao longo do mestrado foi, desde o princípio, a abordagem cartográfica (PASSOS et al., 2009), que privilegia o plano da experiência, conecta teoria, vivência e prática, e ressalta o caráter processual da pesquisa, contemplando os efeitos gerados pela própria investigação no caso estudado, no pesquisador e na produção do conhecimento. Assim, o que emerge desse percurso não é um “saber sobre” distanciado e devidamente asséptico, mas um “saber com”. Tal metodologia tem se revelado adequada também para compreender os saberes que advêm do intercâmbio criativo propiciado pelos encontros teórico-práticos com os artistas da Companhia de Teatro Heliópolis e pelas residências artísticas, oficinas e encontros formativos oferecidos nas edições da Mostra Internacional de Teatro.

Rota I: artista-provocadora

A Companhia de Teatro Heliópolis surgiu no ano 2000, pela iniciativa de Miguel Rocha, com a reunião de jovens da favela homônima a fim de montar um espetáculo baseado no romance *A queda para o alto*, de Sandra Mara Herzer (ou Anderson Herzer, nome que passou a adotar). Com apoio da União de Núcleos e Associações de Moradores de Heliópolis e Região (UNAS) e patrocínio da Eletropaulo, a peça estreou em novembro daquele ano e chegou a ser apresentada no Teatro Oficina, a convite do diretor José Celso Martinez Corrêa, com a presença do então senador Eduardo Suplicy.

1. Mestrado defendido em outubro de 2017 sob orientação de Maria Lúcia Pupo, com a dissertação *Teatro e direitos humanos: ética e estética como forma de resistência*, sobre o grupo e centro cultural Teatro da Liberdade, no campo de refugiados de Jenin, norte da Cisjordânia.

Entre 2001 e 2002 circulou pela capital e pelo interior de São Paulo, e, com o apoio da Petrobras, passou por outras sete capitais do Brasil.

Depois vieram *Coração de vidro* (2004) e *Os meninos do Brasil* (2007). Entre 2008 e 2009, com o patrocínio da Petrobras, foi iniciado o projeto Arte e Cidadania em Heliópolis, que visava proporcionar o aprimoramento da experiência artística e o aprofundamento da pesquisa estética tanto dos artistas da companhia quanto dos colaboradores. O projeto constituiu-se de quatro fases – formação, pesquisa, criação e apresentação – com encontros diários e aulas dadas por diversos profissionais convidados. O Arte e Cidadania teve três módulos e cada um resultou em um espetáculo: *O dia em que Túlio descobriu a África* (2009), remontado em 2012 e vencedor do Prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro 2012 na categoria ocupação de espaço; *Nordeste/Heliópolis/Brasil – primeiro ato* (2011) e *Um lugar ao sol* (2013). Durante o período, fora do projeto, a companhia montou a peça *Eu quero sexo... será que vai rolar?* (2010).

Em 2015, a Companhia de Teatro Heliópolis foi contemplada pela 25ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo com o projeto *Onde o percurso começa? Princípios de identidade e alteridade no campo da educação*, que resultou na montagem *A inocência do que eu (não) sei*. No ano seguinte, estreou o espetáculo *Medo*, inspirado nos ataques do Primeiro Comando da Capital (PCC) em São Paulo em 2006. E então veio o aceite, pela 28ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro, do projeto *Microviolências e suas naturalizações*, cujo intenso processo de criação – ao longo de quase um ano – gerou a peça *Sutil violento*, com três meses de temporada gratuita na sede da companhia, a Casa Maria José de Carvalho, no bairro do Ipiranga, vizinho a Heliópolis.

É interessante notar que os diversos projetos desenvolvidos pela Companhia de Teatro Heliópolis sempre contemplaram a investigação aprofundada de temas e linguagens, além do crescimento pessoal de seus participantes. A depuração estética nunca esteve dissociada do aprimoramento crítico e de um alargamento da percepção sensível. Por isso, minha contribuição encontrou ambiente propício para a experimentação; as tentativas sempre levavam a um aprendizado conjunto. Tornamo-nos, assim, parceiros de criação.

Os encontros realizados durante a etapa da provocação teórico-artística tiveram como premissa o estudo de textos previamente escolhidos, debates em grupo e o exercício cênico por meio de jogos teatrais e de improvisações. As leituras incluíam tanto artigos acadêmicos sobre temas relacionados à violência quanto peças, poemas, contos e crônicas jornalísticas. Os conceitos principais dos textos trabalhados eram usados como base para chegarmos às ações-síntese levadas para a cena. Adotamos a metodologia do protocolo² (KOUDELA, 2001), que batizamos de “diário de bordo”, para registro das atividades semanais e como ferramenta de reflexão contínua sobre as experiências vividas pelo grupo. A cada semana, um dos artistas era responsável pela leitura de seu “texto” a respeito do encontro anterior – texto entre aspas porque a forma aberta do protocolo permitiu que os intérpretes experimentassem modos poéticos de partilhar suas descobertas e inquietações. Tal procedimento metodológico revelou-se essencial, na medida que materializou, de certa maneira, as significações atribuídas pelos artistas ao processo e os saberes produzidos durante aquele período.

Se minhas proposições influenciavam as criações cênicas dos atores e atrizes, seus protocolos igualmente me instigavam a explorar mais ou menos certos elementos, investigar novos caminhos estéticos e revisar, com frequência, meu plano de trabalho. Não só as vivências em si inspiravam as propostas do encontro seguinte, a percepção de cada artista, externada em seu relato apresentado ao grupo, contribuía para a formulação das atividades. O amadurecimento pessoal e artístico não estava acontecendo apenas com os intérpretes da companhia, eu também o vivenciava do meu lugar de provocadora. Concordo quando Maria Lúcia Pupo (2015, p. 21) afirma que

Fazemos referência a uma prática artística plena, sem concessões, tecida a uma ação educativa, social, portanto sempre de cunho direta ou indiretamente político. Temos muito a ganhar quando nossa prática derruba barreiras que tendem ao congelamento. Temos muito a ganhar quando focalizamos nossos esforços em um processo teatral que traz em seu bojo, indissociável, uma ampliação da consciência de quem o vive.

2. Protocolos podem ser definidos como registros apresentados no início de cada nova sessão de trabalho sobre as atividades vivenciadas no encontro anterior.

Arte do efêmero e da presença, o teatro depara-se sempre com o desafio do registro e da documentação de seus processos e procedimentos cênicos. Por isso, além do registro visual das etapas de criação – como captar esse “invisível” que o teatro exhibe e deixa ver?³ –, Miguel Rocha, diretor da Companhia de Teatro Heliópolis, busca, em todos os projetos, criar um programa do espetáculo que rastreie tanto quanto possível as dimensões palpáveis do percurso criativo. Assumi a responsabilidade pela elaboração do programa de *Sutil violento* ao lado de Miguel; refletimos sobre como a palavra escrita poderia dar conta daquilo que todos havíamos experimentado até o espetáculo ficar pronto. Os elementos gráficos – como a cor dominante (vermelho), o maniqueísmo expresso por meio do dualismo cromático etc. – também poderiam contribuir para a “compreensão semiótica”, digamos. Além das seções de praxe (sinopse, ficha técnica, serviço), optamos por um texto do diretor a respeito do processo, intitulado *A busca coletiva por nosso próprio discurso*; alguns breves testemunhos de cada um dos participantes (entre atores e atrizes, equipe técnica, orientadores e provocadores), sob a rubrica *Percurso*; e três ensaios curtos sobre o tema das violências naturalizadas, cujos autores foram Alexandre Mate, orientador da pesquisa sobre o épico, o dramaturgo Evill Rebouças e eu.

Em minha pesquisa acadêmica, quando estudava a trajetória de um grupo teatral e de um centro cultural palestino estabelecido em 2006 a fim de compreender suas práticas pedagógicas e produções artísticas atuais, precisei recorrer a registros e documentos como aqueles produzidos para *Sutil violento* e outros mais, como fotos, vídeos, sinopses, críticas e reportagens. Também realizei entrevistas com artistas e outros envolvidos, que, por meio do relato oral, partilhavam impressões e experiências retidas na memória. Parece-me fundamental – e inevitável – que a pesquisa em artes cênicas contemple tais fontes.

3. Cf. Guénoun (2003, p. 46).

Rota II: artista-curadora

Criada pelo encenador Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem e professor do departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), e pelo ator e produtor Guilherme Marques, diretor geral do Centro Internacional de Teatro Ecum, a MITsp reúne anualmente companhias e artistas locais e estrangeiros, revelando o que tem sido realizado na cena contemporânea mundial. Desde o início o evento procurou retomar a ambição que guiou os históricos festivais de teatro organizados pela atriz e produtora Ruth Escobar entre 1974 e 1999: trazer à capital paulista a produção cênica de destaque internacional. A MITsp constitui-se sobre três eixos: a mostra de espetáculos propriamente dita; as iniciativas – agrupadas sob o nome Olhares Críticos – de debate e reflexão; e as atividades de intercâmbio artístico, isto é, as Ações Pedagógicas.

Que ferramentas metodológicas me permitiriam examinar de modo crítico a consolidação e o amadurecimento do eixo Ações Pedagógicas, considerando que sou parte envolvida e que não há – ainda e infelizmente – um olhar analítico externo e nem uma produção escrita a respeito? Novamente me apoio na abordagem cartográfica, tal e qual problematizada nos ensaios de *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (PASSOS et al., 2009), por contemplar o caráter processual e inventivo do estudo e um pensamento que acompanha a construção daquilo que ele pensa, sempre atento às movimentações micropolíticas (Ibid., p. 10-11). Não se trata, portanto, de representar um objeto estanque (“a oficina” ou “a residência”) à moda cientificista.

Minha contribuição à MITsp começou em sua primeira edição, em 2014, quando fui convidada ao workshop intensivo (e intenso!) conduzido pelos britânicos Simon McBurney, diretor artístico da companhia Complicite, e Gareth Fry, designer sonoro. O workshop ocorreu durante quatro dias, com oito horas diárias de experimentação, e vinte participantes previamente selecionados. A ideia era que minhas anotações se tornassem uma reflexão aberta sobre a partilha criativa entre convidados internacionais e artistas locais e que constasse no catálogo da edição seguinte.

O tal artigo jamais foi publicado, mas se transformou em um dos meus suportes quando assumi a curadoria do eixo em 2015, com a proposta de não

mais trazer um artista especificamente para um workshop, mas sim elaborar, com os encenadores e atores estrangeiros que já estariam no festival com seus espetáculos, uma série de oficinas que contemplasse todas as etapas do fazer teatral. As companhias convidadas assumiram, então, a iniciativa pedagógica como aspecto fundamental de sua participação na mostra. Tivemos número expressivo de inscritos e de participantes, e o eixo se afirmou como um espaço de encontros, trocas profícuas e criação artística. Os artistas internacionais ficaram bastante impressionados com a experiência. Contudo, o dilema reapareceu: como dar conta – para estudo futuro – da dimensão sensível e das conquistas no campo simbólico alcançadas em cada oficina, aula magistral ou acompanhamento de processo? Os relatórios registraram os números finais da mostra, sem espaço para digressões de ordem subjetiva. E o balanço crítico, publicado em jornais e blogs que acompanharam o festival, nem menção fez à existência do eixo Ações Pedagógicas.

Na edição seguinte, em 2016, nosso plano foi ampliado; continuaríamos propondo às companhias que se dispusessem a oferecer uma contrapartida pedagógica, como forma também de perpetuar a experiência estética dos espetáculos apresentados na mostra, mas retomariamos a ideia de trazer um convidado “independente” para um intercâmbio de mais fôlego: uma residência artística de três semanas, com encontros diários de pelo menos cinco horas e folga apenas aos domingos. O encenador russo Yuri Butusov, que, no ano anterior havia se apresentado com o espetáculo *A gaivota*, retornou a São Paulo e conduziu um processo pedagógico e artístico de grande potência para nove participantes.

Como em 2015, na terceira edição acompanhei intensamente as atividades sob minha responsabilidade. Uma vez mais a experiência me afetou de modo muito positivo, e não só por conhecer um pouco mais, na prática, os métodos e a abordagem criativa dos artistas convidados, mas também pelo comprometimento e pela resposta inventiva dos participantes. Oficinas e residências artísticas são ambientes de encontro e elaboração de saberes, possibilitam a experiência concreta de formulação e vivência de um pensamento artístico que engaja o corpo e se efetiva pela presença, pela materialidade, por efeitos que ultrapassam o ato racional e interpretativo⁴.

4. Cf. Gumbrecht (2010).

No contexto específico da Mostra Internacional de Teatro, o conjunto das ações pedagógicas tem constituído um discurso teatral e também político sobre o fazer artístico.

Em 2017, considerando as abordagens contempladas pela curadoria dos espetáculos, a cargo de Antônio Araújo, também diretor artístico da mostra, e o tema geral do festival – resistência, em resposta ao momento político brasileiro –, elaboramos uma proposta pedagógica que permitia o diálogo entre os processos criativos dos convidados e a realidade atual do Brasil. Aos artistas estrangeiros solicitamos que não só partilhassem suas práticas, mas trabalhassem determinados aspectos urgentes do cenário nacional. Enviamos, com alguma antecedência, um breve dossiê com informações sobre o país (escravidão, ditadura, populações indígenas, genocídio negro, impeachment de Dilma Rousseff, os protestos nas ruas etc.). Além disso, convidamos para liderar a residência artística um encenador palestino, Ihab Zahdeh, que conheci durante minha pesquisa de campo na Cisjordânia, em outubro de 2016. A presença de um palestino no festival já evidenciava a perspectiva de resistência. E acolhemos também a intervenção artística do coletivo de estudantes secundaristas que se conheceu nas ocupações de escolas de 2015 e 2016, sob orientação e direção da atriz e diretora Martha Kiss Perrone.

Para inscrição nas atividades com seleção, tentamos sair do convencional pedido de “currículo e breve carta de intenção” e pedimos textos criativos e não burocráticos com base em disparadores específicos para cada iniciativa⁵. O resultado foi surpreendente: como os protocolos produzidos ao longo do processo cênico da Companhia de Teatro Heliópolis, recebemos respostas nos mais variados formatos e com conteúdos bastante singulares. A experimentação artística, a meu ver, começou nesse movimento de escrita e criação. Esse material agora constitui uma documentação valiosa para/sobre o processo da curadoria das Ações Pedagógicas.

Finda a quarta edição, minha sensação era que havíamos – a equipe da MITsp, os artistas convidados e os participantes de todas as ações propostas – conseguido formular, por meio da experiência, um discurso sobre coletividade, criatividade e potência. Algo imensurável para os relatórios

5. Disponível em: <<https://goo.gl/YdKPS9>>. Acesso em: 30 out. 2017.

quantitativos, mas perfeitamente tangível para uma “cognição ampliada, isto é, aberta ao plano dos afetos” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 32).

Rota III: artista-pesquisadora

Tanto o trabalho com a Companhia de Teatro Heliópolis quanto a curadoria exercida nas três últimas edições da Mostra Internacional de Teatro obviamente trouxeram importantes subsídios para minha investigação de mestrado, refinando a reflexão sobre os procedimentos metodológicos que pudessem dar conta não só da análise do percurso do grupo teatral estudado e de sua escola de teatro, mas das vivências em minhas três estadas nos territórios palestinos (duas delas, aliás, anteriores ao mestrado) e do impacto sobre minhas percepções a respeito do teatro em um contexto de ocupação colonial continuada. Tornou-se evidente que pesquisas debruçadas sobre aspectos artísticos, pedagógicos e criativos não devem se restringir ao exame de um objeto isolado de suas articulações históricas e de suas conexões com o mundo (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 30) – e, entre essas conexões, encontra-se também o pesquisador. Como diz Rolnik (1989, p. 15-16),

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias.

O caráter processual é continuamente evidenciado pela mesma trajetória do trabalho, que acolhe o acaso, as fissuras e possíveis desvios de rota no meio do caminho. O acúmulo de informações não se sobrepõe ao encontro e ao diálogo, não existe roteiro fixo ou normalizado que se imponha às descobertas do trajeto. No caso das artes cênicas, a submissão à exigência de uma conclusão circunscrita aos produtos finais de um processo sugere submissão ao discurso hegemônico que se ancora convenientemente na abordagem espetacular, ou seja, a do espetáculo como indicativo de efetividade e/ou legitimidade. Nesse caso, o “automatismo das percepções cotidianas,” nas

palavras de Pupo (2015), não é questionado ou desafiado, mas simplesmente perpetuado. A expressão corre o risco de ser silenciada pela explicação.

Para Rolnik (1989), o cartógrafo se mantém atento às estratégias de formação do desejo no campo social e à constituição de territórios existenciais, por isso, em vez de explicações, acaba por criar “pontes de linguagem”, canais de interlocução sensível. Trata-se – e aqui sou eu quem propõe a reflexão – de um pesquisador que se assume também como artista e se propõe a abarcar as redes de força que cercam o fenômeno analisado e as experiências que afetam ambos (ao fenômeno e ao cartógrafo) numa construção coletiva de conhecimento: o “saber com”. O percurso investigativo não deveria se traduzir apenas em relatórios ou textos regulados por regras acadêmicas; ele poderia ampliar-se para experiências de linguagem que não abortem a dinâmica da vida, o movimento permanente, a presença do corpo ou a proximidade dos outros corpos na existência social. Afinal, reitero, pesquisa também gera discurso, um discurso inevitavelmente político.

Parece-me, portanto, essencial que as cartografias, sejam originárias da criação artística ou acadêmica, combinem materialidades (textos formais ou informais, protocolos, registros em imagens, objetos-síntese, pinturas, entre outras, quase como *souvenirs* de viagens) e expressões sensíveis (performances, falas performáticas, palestras-performance, danças, músicas, clipes audiovisuais, cenas teatrais, rodas de conversa, jogos teatrais etc.). O percurso permanece vivo quando reverbera para além de seus fins aparentes.

No meu caso, senti necessidade de levar para a cena as reverberações das rotas que têm constituído meu percurso: descobertas trazidas pelo constante diálogo com os artistas da Companhia de Teatro Heliópolis, ressonâncias das atividades realizadas durante a quarta edição da MITsp, em especial o acompanhamento do workshop dos libaneses Lina Majdalani e Rabih Mroué, e certas constatações da pesquisa de mestrado que transcendiram a própria escrita da dissertação. Combinando preceitos acadêmicos e elementos de performatividade, em interlocução direta com espectadores, agora lanço-me à aventura da palestra-performance *Poder da palavra, palavra de poder*, nova rota a compor minha cartografia, modo de manter vivo o movimento dos saberes nos quais me embebedo.

Cartografias criam novos mundos. E novos mundos permitem novas possibilidades de existência e resistência.

Referências bibliográficas

- BARROS, L. P.; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- GUÉNOUN, D. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.
- KOUDELA, I. D. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PASSOS, E. et al. Apresentação. In: _____. (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PUPO, M. L. S. B. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.
- ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

Recebido em 8/11/2017

Aprovado em 8/11/2017

Publicado em 3/05/2018



Artigo

AUTOETNOGRAFIA: UM CAMINHO METODOLÓGICO PARA A PESQUISA EM ARTES PERFORMATIVAS

***AUTOETHNOGRAPHY: A METHODOLOGICAL WAY
FOR RESEARCHING PERFORMATIVE ARTS***

***AUTOETNOGRAFÍA: UN CAMINO METODOLÓGICO
PARA LA INVESTIGACIÓN EN ARTES PERFORMATIVAS***

**Camila Matzenauer dos Santos
Gisela Reis Biancalana**

Camila Matzenauer dos Santos

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal Santa Maria (UFSM) e bolsista CNPQ. Bailarina, performer e coreógrafa na Umbigo de Bruxa – Virações Artísticas.

Gisela Reis Biancalana

Professora doutora do curso de Bacharelado em Dança e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Pesquisadora em performance, arte e cultura. Atua como performer, diretora e docente-pesquisadora.

Resumo

Este artigo discorre acerca do método de pesquisa autoetnográfico aplicado a um fazer artístico performativo em desenvolvimento no mestrado em Artes Visuais. Neste contexto, o trabalho é acompanhado e, conseqüentemente, atravessado colaborativamente pela artista docente-pesquisadora que orienta a investigação. O percurso reflexivo desenvolvido ancora-se em diferentes autores, como Laplantine, Fortin e Cattani, para abordagem deste procedimento metodológico e sua aplicação em duas performances: *Diane* e *Yasmin*.

Palavras-chave: Criação, Metodologia, Performance.

Abstract

This article discusses the autoethnographic research method applied to an artistic performance developed by the masters' Visual Arts program. In this context, the work is monitored and, consequently, collaboratively crossed by the teacher-researcher artist who guides the investigation. The reflexive course developed is anchored in different authors, such as Laplantine, Fortin and Cattani, to approach this methodological procedure and its application on two performances: *Diane* and *Yasmin*.

Keywords: Creation, Methodology, Performance.

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el método de investigación autoetnográfico aplicado a un hacer artístico performativo en desarrollo en la maestría en Artes Visuales. En este contexto, el trabajo es acompañado por y, conseqüentemente, recibe aportes de la artista docente-investigadora que orienta la investigación. El recorrido reflexivo desarrollado se basa en los trabajos de diferentes autores como Laplantine, Fortin y Cattani, para abordar este procedimiento metodológico y su aplicación en dos performances: *Diane* y *Yasmin*.

Palabras clave: Creación, Metodología, Performance.

Este artigo apresenta uma discussão acerca do método autoetnográfico inserido em um processo de criação em performance, arte que se instaura na relação colaborativa estabelecida pelo acompanhamento da artista-docente. Desse modo, a metodologia será delineada, descrevendo-se algumas das suas possibilidades de aplicação e sua potência, sobretudo, em relação à

pesquisa artística no âmbito acadêmico. Inicialmente, considera-se pertinente trazer uma breve introdução sobre no que consiste o método etnográfico, a fim de elucidar a compreensão sobre o referido procedimento metodológico e sua aplicação via processo colaborativo. Em seguida serão abordadas duas de uma série de performances realizadas durante os anos de 2016 e 2017 e desenvolvidas com base nessa metodologia.

Primeiramente, a etnografia tem origem nas ciências sociais e é entendida como método de pesquisa que valoriza a dimensão sociocultural dos acontecimentos estudados. Assim, segundo o antropólogo francês François Laplantine (1996, p. 149), entende-se que “provém de uma ruptura inicial em relação a qualquer modo de conhecimento abstrato e especulativo, isto é, que não estaria baseado na observação direta dos comportamentos sociais a partir de uma relação humana”. Isso justifica o fato de o método ser significativamente utilizado por antropólogos, sobretudo no que diz respeito a pesquisa de campo, visto que ele “não consiste apenas em coletar, através de um método estritamente indutivo uma grande quantidade de informações, mas em impregnar-se dos temas obsessivos de uma sociedade, de seus ideais, de suas angústias” (Ibid.).

A partir dessa compreensão inicial sobre o método etnográfico, Versiani (2005) escreve acerca do neologismo possivelmente vislumbrado na palavra autoetnografia, o qual teria sido proposto para caracterizar uma forma diferente de etnografia em que, segundo o autor, o prefixo **auto** serviria para

impedir a tendência à supressão das diferenças intragrupos, enfatizando as singularidades de cada sujeito – autor, enquanto o termo *etno* localizaria, *parcial e pontualmente*, estes mesmos sujeitos em um determinado grupo cultural. Assim poderíamos pensar em autoetnografias como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o ‘encontro de subjetividades’, a interação de subjetividades em diálogo. (Ibid., p. 87)

Logo, observação e descrição seguem presentes, contudo, o pesquisador passa a compreender-se também como parte do seu foco de estudo.

Segundo os autores Cano e Opazo (2014, p. 149), o antropólogo Karl G. Heider foi um dos primeiros a utilizar o termo autoetnografia ao designar, em 1975, as descrições que o grupo humano o qual estudava fazia de sua própria

cultura. Ainda de acordo com Cano e Opazo (2014, p. 149), David Hayano utilizou o mesmo termo em 1979 para referir-se “ao estudo da cultura a que o pesquisador pertence”.

Atualmente, segundo Ellis, Adams e Bochner, citados por Cano e Opazo (2004, p. 149), a autoetnografia comumente diz respeito a um modo de pesquisa em que se busca “valorizar a experiência do pesquisador através da descrição e análise sistemática para a maior compreensão dos aspectos do contexto ao qual pertence ou em que participa”. Ou seja, enquanto Versiani fala sobre a presença das subjetividades como característica desse método, a última citação enfatiza novamente descrição e análise sistemática como ferramentas organizacionais importantes para a aplicação da autoetnografia na pesquisa.

Para estudar melhor esse método e encontrar formas de aplicá-lo à pesquisa em diferentes perspectivas, os autores Cano e Opazo (Ibid., p. 143) apresentam algumas possibilidades de subclassificações da autoetnografia. Assim, pode-se compreendê-la enquanto formadora, informadora, heurística, descritiva, analítica e crítica, como será descrito na sequência.

Entende-se autoetnografia como formadora de uma investigação muito mais em formato de memória ou memória crítica, visto que nesse momento as informações não são submetidas a análises, interpretações e tampouco se articulam a conhecimentos de outras fontes. Ela pode ser considerada informadora quando dados e textos autoetnográficos são usados como fonte de informação tão relevante quanto as oriundas de outras fontes, como livros, revistas etc. – lembrando que essas informações serão analisadas e processadas a seguir. Também pode ser heurística quando é usada para refletir as diferentes etapas do processo de pesquisa, interessando-se muito mais por ele do que pelos resultados. Já na autoetnografia descritiva, como sugere o nome, o autor apresenta a pesquisa de modo descritivo, sem tanto aprofundamento, a qual pode ser entendida como investigação preliminar que, posteriormente, será melhor desenvolvida. Em um segundo momento, ela passa a assumir um viés crítico; nesse ponto, a autoetnografia analítica volta-se para a reflexão acerca da pesquisa e cria conhecimento a partir do assunto/objeto ou da temática em questão.

Devido ao fato de valorizar a experiência do pesquisador sem desvincular suas impressões e intenções da pesquisa, compreende-se que elementos autobiográficos se fazem presentes no método autoetnográfico. Porém, é importante que haja diferenciação entre autobiografia e autoetnografia. Enquanto a primeira se restringe a descrever acontecimentos sobre aquele que escreve, a segunda insere um viés etnográfico, buscando relacionar o pessoal à cultura para o estudo e compreensão desta.

Fortin (2009, p. 83) contribui com esse pensamento quando inserido em universos artísticos ao entender que “a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior”. Ou seja, é preciso que haja um cuidado para que a pesquisa não se reduza apenas à experiência do pesquisador, tornando-se um discurso egocêntrico e esvaziado, que poderia empobrecê-la. Pelo contrário, a experiência deve ser uma forma de potencializar a pesquisa, apresentando outras perspectivas sobre um tema. Ao mesmo tempo, a autora lembra que não há como um discurso ser neutro, afinal, o pesquisador o desenvolve, também, a partir de suas percepções.

Relações entre artes performativas e antropologia não são novas. Como exemplos, pode-se citar Jerzy Grotowski, que desenvolveu estudos culturais com seus atores; Richard Schechner, que manteve forte parceria com o antropólogo Victor Turner, a partir da qual estabeleceu as bases de seus estudos da performance; Eugenio Barba, que cunhou o termo “antropologia teatral” devido a suas investidas nos saberes de culturas diversas; Jean-Marie Pradier, que, por sua vez, ancorou suas investigações naquilo que veio a chamar de etnocenologia, entre outros.

A partir da descrição acerca do método etnográfico, é possível encontrar vários elementos comuns e pertinentes para a pesquisa em artes. Entre eles, destacam-se a constante observação sobre si e o meio (que pode ser entendido como o espaço da criação, por exemplo), a valorização do processo, a presença das subjetividades e do sensível etc. Assim, pode-se apontar o método autoetnográfico como um caminho possível para a pesquisa em arte, a qual, segundo Sandra Rey (2002, p. 137), “requer de modo agudo o difícil exercício da razão e da sensibilidade”.

Assim, este trabalho busca estudar a autoetnografia a partir da pesquisa em desenvolvimento no mestrado em artes visuais, que se propôs a

realizar uma série de performances calcadas nesse procedimento aplicado em um viés colaborativo. Portanto, o estudo metuculoso dessa metodologia foi pensado, aqui, para a pesquisa artística. A *performer*-pesquisadora encontrou na autoetnografia um caminho para o desenvolvimento de sua pesquisa na pós-graduação, a qual propõe estudar a passagem do tempo no universo feminino através da criação de performances artísticas construídas colaborativamente.

Para tal, foram realizadas pesquisas de campo com o intuito de aproximar a pesquisadora dos diferentes contextos socioculturais nos quais muitas mulheres estão inseridas. É importante ressaltar que, alicerçada ao referencial teórico que sustenta esta pesquisa, a passagem do tempo em relação ao universo feminino será abordada a partir de sua visão pessoal em relação ao convívio estabelecido durante as pesquisas de campo somada ao compartilhamento colaborativo da artista-docente-orientadora. Esse procedimento, conseqüentemente, reverbera possibilidades para os processos de criação das performances criadas. Desse modo, a pesquisadora traz elementos etnográficos ao propor a pesquisa de campo. Porém, direciona-se à autoetnografia ao focar em como sua experiência se insere na pesquisa, tanto em seu fazer artístico quanto na relação estabelecida com as mulheres no momento do levantamento de dados.

Para abordar com mais profundidade essa perspectiva, foram realizados, ainda, estudos sobre o conceito de experiência pela visão de Bondía (2002, p. 28), o qual enfatiza que “o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal”, elementos que também fundamentam a autoetnografia. A experiência é única para quem a vive e, por mais que duas pessoas passem pela mesma situação, suas experiências serão diferentes. Do mesmo modo, na reflexão acerca da pesquisa artística, mesmo que seja realizada uma investigação sobre um mesmo assunto, os resultados serão diferentes, pois as visões, caminhos, descobertas e resultados de cada pesquisador serão distintos. Pode-se, então, analisar a coleta de dados por esse viés, não só em relação à pesquisa citada, mas de modo geral, reconhecendo o quanto é impregnada de subjetividades e reflete as impressões-sensações de quem pesquisa.

Assim, ao compreender-se como sujeito disponível e aberto da experiência, a artista busca atentar aos detalhes daquilo que vai além das palavras

ditas, pois não interessam, aqui, os dados quantitativos (Ibid., p. 27). A coleta se dá pelo contato com o que de algum modo a toca: os gestos, as expressões faciais, as expressões corporais, o tom de voz, as memórias e as histórias dessas mulheres. Portanto, interessa às pesquisadoras aquilo que corresponde às suas inquietações e questionamentos, assim como o que elas têm a mais para oferecer. Desse modo, a autoetnografia mostra-se como um caminho interessante para o desenvolvimento desse trabalho ao valorizar a experiência da artista no processo criativo e na pesquisa de campo – aqui, ela estuda suas próprias relações culturais com o meio, ao mesmo tempo que este trabalho se reverbera pela relação colaborativa com a artista-docente-orientadora.

Para contribuir com essa reflexão acerca da criação artística, busca-se expor de que modo a colaboratividade tem sido um possível caminho. Assim, na sequência, será descrito o processo de criação de duas performances desenvolvidas pela artista e submetidas ao cruzamento colaborativo. No contexto de pesquisa em poéticas da criação, procurou-se trabalhar o papel do orientador como acompanhador e, algumas vezes, como coautor das obras – tal parceria tem contribuído, estimulado e fomentado a prática artística ao repensar determinadas hierarquias históricas presentes no meio artístico e acadêmico. Papéis definitivos de diretor e de ator, de coreógrafo e de bailarino, e mesmo de artistas visuais cujo trabalho é solitário em ateliês têm sido reavaliados desde meados do século XX. Portanto, emergem das recentes discussões termos como coletivo e colaborativo entre os mais visitados na área de artes.

Desse modo, é pertinente discutir o termo colaboração, aqui dirigido por uma realidade mais complexa do que a simples ideia de cooperação. Segundo Biancalana (2017), trata-se de uma relação paradoxal entre coprodutores que afetam uns aos outros. Os colaboradores não questionam uma autoridade óbvia nem pretendem utópica igualdade, pelo contrário, este trabalho pensa na participação da artista-docente-orientadora e em sua relação estabelecida com a criadora. Tal relação esclarece que valores como lideranças e experiências são compreendidos, mas desprendem-se da arrogância e do poder absoluto, incondicional e até, muitas vezes, esvaziado – mesmo porque a igualdade seria padronizante, atitude que “se afasta das perspectivas de ser no mundo contemporâneo que absorvem a instabilidade, o risco, o

erro, a pluralidade, a diversidade, as múltiplas dimensionalidades do espaço e do tempo” (Ibid., p. 815). De acordo com a autora, a

colaboração não busca um sistema de trocas de posses, mas de fluxo onde as posições estáticas de manutenção do poder são evitadas. Todo processo colaborativo tende a começar e terminar em estruturas fragmentadas. Em última instância os trabalhos colaborativos são dirigidos pelo desejo de lidar com a diferença em liberdade de produção e recusam o poder absolutista das organizações. Ele carrega um imenso potencial social como uma forma de realização e experiência de criação ilimitadas. (Ibid.)

Um dos processos compartilhados pelo grupo consistiu na elaboração de performances artísticas individuais, as quais integraram uma exposição de corpos-arte denominada *ExposiAção*. Para o desenvolvimento dessa criação, a professora-coordenadora do grupo pediu que os estudantes escolhessem questões instigantes. A artista-pesquisadora em questão, que versa sobre a temática do feminino recorrente em suas obras, teve como mote da criação o uso da pílula anticoncepcional, tida quase como imposição social mesmo com os inúmeros prejuízos causados à saúde da mulher. A escolha por esse tema buscou questionar em que momento a pílula, inicialmente considerada uma libertação feminina, tornou-se mais uma das prisões impostas à mulher. A responsabilidade da contracepção recai sobre a mulher e, no caso do anticoncepcional, pode acarretar danos sérios a sua saúde. Desse modo, a artista foi em busca de informações sobre o uso dessas pílulas que abordassem o tema para dar embasamento à criação da performance.

À medida em que as questões temáticas ficaram mais definidas, a artista começou a estruturar formalmente a performance pela construção de matrizes de ações. Foi nesse momento que o material pesquisado começou a se fundir às impressões de cada uma das artistas. Essa etapa da criação trouxe a materialidade das pílulas para a performance, tendo em vista que, consonante com o pensamento de Glusberg (1987), as performances apropriam-se de signos – dos cotidianos aos mais complexos. Do mesmo modo, a artista apropriou-se dos elementos encontrados nos seus estudos para a construção de um discurso. As performances foram compartilhadas com a artista-docente-orientadora ainda em fase inicial, e o olhar externo, contaminado pelos relatos dos atravessamentos da experiência em campo, colaborou para a construção das

obras através de trocas, impressões, sugestões e questionamentos. Enquanto uma performance era apresentada, a colaboração funcionava como uma visão externa, verificando a coerência das organizações poéticas construídas em relação aos questionamentos propostos. Dessa maneira, a abordagem estética, os elementos formais selecionados e suas ações performativas foram se transformando em decorrência dessas interferências.

Após as trocas estabelecidas, foi possível definir a ação performativa que resultou em uma movimentação simples, evitando excessos de informações e tornando clara a expressão-comunicação com o público. A partir disso, buscou-se explorar um discurso em performance que buscasse “a eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos” (COHEN, 1989, p. 66), almejando proporcionar uma leitura subjetiva da obra sem submetê-la a uma narrativa limitada. Com a proposta performativa estruturada, ela foi nomeada de *Diane*, referência a uma marca conhecida de anticoncepcionais. Essa escolha se deu tanto em alusão às pílulas quanto àquelas que as consomem e, muitas vezes, sofrem com seus efeitos colaterais.

Todo esse processo, calcado no estudo dos malefícios psicofísicos do medicamento, desde a criação até a apresentação da obra, afetou a *performer*, tendo em vista o fato de ela também ser uma consumidora precoce. Além disso, a artista-pesquisadora também teve contato com mulheres cujas vidas foram afetadas em virtude do uso de pílulas anticoncepcionais. Sendo assim, buscou-se dar sequência a essa investigação artística compreendendo a obra *Diane* como parte do processo criador da nova performance intitulada *Yasmin*, obra que apresenta o momento no qual a própria *performer* interrompe o uso desse método contraceptivo. Durante o processo de criação da obra *Yasmin*, não houve tantas interferências como no anterior, visto que o trabalho partiu da própria performance *Diane*. Nesse momento, as reflexões iniciais já constituíam o elemento disparador das questões levantadas. Assim, o viés autoetnográfico ficou evidente em ambas as performances, tendo em vista que a vivência e a experiência da *performer* e a ação colaborativa que interferiu na obra se fazem presentes ao destacar como questões pessoais suas desdobram-se em assuntos e questões de âmbito maior, os quais, por sua vez, afetam outras pessoas.

Como citado anteriormente, a pesquisa em arte possui especificidades, e é importante que sejam reconhecidas. Algumas vezes o espaço acadêmico

pode ser entendido como limitador para a pesquisa artística devido a suas exigências e formalidades, no entanto, Cattani (2002) mostra que pode ser justamente o contrário. O meio acadêmico pode colaborar para o desenvolvimento e a consciência das especificidades da pesquisa em artes, trazendo como exemplo a utilização de metodologias coerentes com a proposta criadora. Para a autora, encontrar “uma metodologia de trabalho que ajude a expressar o que se quer, da forma que se quer e manter o espírito investigativo sistemático são maneiras de aprofundar e enriquecer a obra, ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo” (Ibid., p. 39).

Através do pensamento de que as obras de arte devem estar presentes na pesquisa ao invés de usadas apenas como ilustração de teorias (Ibid., p. 37), visualiza-se o método autoetnográfico como modo de potencializar a pesquisa em artes. Ele tem sido meio de valorizar a experiência da artista na criação da obra, fazendo com que o público se aproxime mais do processo e compreenda, desse modo, arte e artista como protagonistas. Ao mesmo tempo, a artista tem tomado consciência aprofundada do trabalho que desenvolve pela constante reflexão de si na relação entre seu foco de pesquisa e sua obra.

Dessa forma, a partir do estudo do método e dos exemplos apresentados, é interessante pensar como o uso de autores e de procedimentos de diferentes áreas pode acrescentar à pesquisa em arte, permitindo outros olhares sobre ela. Além disso, investigações autoetnográficas e artísticas apresentam características parecidas, facilitando a relação entre si: o mesmo corpo que cria, vai a campo, escreve e pesquisa. Do mesmo modo, no mundo contemporâneo plural, multifacetado e atravessado por redes de relações múltiplas, os processos colaborativos apresentam-se como perspectiva agregadora de saberes. Assim, entende-se que a pesquisa acontece de forma orgânica, processual e não causal, e que a experiência do artista-pesquisador é indissociável de sua obra e seus estudos.

Referências bibliográficas

- BIANCALANA, G. R. Trabalhos conjuntos e processos colaborativos. In: CONGRESSO DA ABRACE, 9., 2017, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: UFU, 2017. p. 805-823.
- BONDÍA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

- CANO, R. L.; OPAZO, U. S. C. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.
- CATTANI, I. B. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 35-50.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- LAPLANTINE, F. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123-140.
- VERSIANI, D. B. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

Recebido em 15/09/2017

Aprovado em 08/11/2017

Publicado em 03/05/2018



Artigo

PARÂMETROS FENOMENOLÓGICOS PARA PESQUISA QUALITATIVA EM ARTES CÊNICAS

***PHENOMENOLOGICAL PARAMETERS FOR
QUALITATIVE RESEARCH IN SCENIC ARTS***

***PARÁMETROS FENOMENOLÓGICOS PARA LA
INVESTIGACIÓN CUALITATIVA EN ARTES ESCÉNICAS***

Carlos Alberto Silva

Carlos Alberto Silva

Doutor e Mestre pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Instrutor de atividades infanto-juvenis no Sesc. Formador de professora(s) em linguagens artísticas.

Resumo

Este artigo é a primeira parte de um ensaio cujo objetivo é expor o emprego de alguns parâmetros do método fenomenológico de pesquisa qualitativa, estruturado para um estudo sobre a operacionalidade do gesto cênico e que constituiu minha tese de doutorado no âmbito do programa de pós-graduação da ECA-USP, a qual foi editada pela Nova Editora Acadêmica com o título *Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena*. Nesta etapa são abordados, em particular, aspectos epistemológicos que fundamentam o método, bem como alguns procedimentos que pontuam o trânsito entre noções teóricas e articulações práticas na estruturação metodológica para orientar a percepção, o registro, a organização e a análise de dados, que derivaram do acompanhamento de performances cênicas envolvendo três atrizes em processos criativos de diferentes montagens.

Palavras-chave: Epistemologia, Método, Fenomenologia, Artes Cênicas, Géstica.

Abstract

This article is the first part of an essay that aims to expound the use of some parameters of the phenomenological method of qualitative research, that was structured for a study about the scenic gesture's operability which built my PhD thesis at the postgraduation program of ECA-USP, and was edited by Nova Editora Acadêmica, under the title *Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena*. At this stage there will be displayed, particularly, epistemological aspects that compose the method, and some procedures that point to a flow between the theoretical knowledge and practical articulations in methodological structure to guide data perception, registering, organization and analysis, that derived from scenic performances following-up with three actresses in creative process of different constructions.

Keywords: Epistemology, Method, Phenomenology, Scenic Arts, Gestic.

Resumen

Este artículo es la primera parte de un ensayo que busca exponer el empleo de algunos parámetros del método de investigación cualitativa, estructurado para un estudio sobre la operatividad del gesto escénico y que constituyó mi tesis de doctorado en el programa de postgrado de la ECA-USP, la cual fue editada por Nova Editora Acadêmica como *Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena*. En esta etapa se abordarán, en especial, aspectos epistemológicos que se basan en el método, así como algunos procedimientos que marcan la relación entre los aspectos teóricos y las articulaciones prácticas de la estructuración metodológica para orientar la percepción, el registro, la organización y el análisis de datos, que se originaron de la observación de performances de tres actrices en procesos creativos de diferentes montajes.

Palabras clave: Epistemología, Método, Fenomenología, Artes Escénicas, Géstica.

Aqui serão expostas reverberações de um processo de pesquisa sobre a operacionalidade do gesto em cena, cuja parte central foi acompanhar criticamente trechos de performances teatrais nas relações pertinentes ao gesto cênico.

O desafio de eleger bases metodológicas adequadas para inspirar as observações e os encaminhamentos de coleta e análise de informações nessa área de conhecimento, frequentemente arredia a ofertas estranhas a sua esfera, foi resolvido durante o percurso. Aos poucos descobri que essa dinâmica responde, inclusive, às demandas do método que norteou a investigação.

Por um lado, é ineficaz, e quase impossível, o emprego direto de metodologias de outras áreas; por outro, não temos disponíveis, ainda, metodologias autônomas dentro das artes da cena. Por isso, parece ser ineficiente nos fixarmos estritamente do lado de dentro. Um intercâmbio é tanto imprescindível quanto desejável.

No caso da pesquisa que serve de referência às considerações aqui expostas, tanto pelas pendências metodológicas como pela natureza de seu objeto, foi incontornável circular por diferentes campos de saberes.

De todo modo, não raro, estudos em artes adequam-se à rotina acadêmica, lugar singular desse tipo de atividade. Talvez pensar a autonomia metodológica devesse começar por aí. Diante do argumento de que tal rotina não é um método *stricto sensu*, pode-se contrapor que condiciona caminhos percorridos. Isso se refere à formatação do “projeto de pesquisa” que, com pouquíssimas variações, é efetuado de modo quase uniforme, qualquer que seja a esfera de saber. É um modelo vastamente usado e o conhecimento produzido no âmbito acadêmico é pautado por essa rotina, na qual são acomodadas as intenções de estudo e nunca o contrário. O método que será comentado propõe reciprocidade entre ambas.

Vinculada à menção sobre a observância desses padrões, apresenta-se a validação de resultados. A construção de conhecimento, mesmo com as formalidades impessoais, parece mais calcada em concordâncias, cumplicidades, pactos, propensões e crenças do que a objetividades. Arriscaria que até o suposto rigor das ciências ditas exatas cede a esse comportamento. Que dirá nas artes! Admitir resultados de pesquisas como coerentes depende dos parâmetros eleitos para sua organização.

Objetividade seria, portanto, uma concordância firmada sobre algo entre determinada quantidade de subjetividades que atinge certa supremacia, isto é, uma comunidade que reconhece resultados como justos e, assim, não contestam os procedimentos para tal consagração.

Um enunciado qualquer, dentre os muitos que encontramos em diversos suportes, pode ser um axioma, um postulado ou a conclusão de um desenvolvimento argumentativo. No último caso, há de se definir uma epistemologia a partir da qual os argumentos são estruturados. Mas a maneira simplesmente assertiva encerra a aceitabilidade da, também simples, negação. E assim se encerram possíveis diálogos.

Ouvi muitas vezes pareceres como: “eu não gosto do uso de tal termo”, dados por integrantes de bancas examinadoras e palestrantes nas áreas artísticas. Mesmo em respeito à posição de quem assim julga, seja lá pelo motivo que for, é um tipo de postura que deixa lícita a réplica: “pena que nossos gostos não coincidam”. A conversa poderia se encerrar aí e o parecer sobre um longo trajeto de reflexão ficaria restrito a diferenças de predileções.

Há que se escapar dessa situação pela via da consistência de argumentos.

A integridade de quem pesquisa deve depor a favor da “democracia do saber”, isto é, como diz Gondim e Lima (2010, p. 21), “o saber vale por sua própria fundamentação, e não pela reputação da pessoa que o produz” – eu acrescentaria: origem racial, ideologia, condição etária, gênero e tantos outros aspectos que vemos, cada vez mais, se suplantam ao nexos do que é proferido – o que tem como consequência que a atitude pesquisadora radical deseja expor resultados à crítica. Acredito que o mesmo deve valer ao ato de criticar.

Se admitirmos que a pesquisa científica objetiva fundamentalmente contribuir para transformações dos saberes humanos, sendo sistematicamente planejada e executada segundo critérios de processamento de informações, então nos resta verificar e ajustar quais são esses critérios. Porém, antes de dar cabo a essa etapa é preciso discernir como e de onde surgem e de que maneira são arranjadas essas informações.

Revolvendo saídas epistemológicas para resolver esses impasses, fui atraído por um aparente paradoxo expresso como empírico-apriorístico.

Por um lado, o conhecimento enraizado na experiência, na apreensão do mundo pelos cinco sentidos; ou do âmbito subjetivo, pela introspecção, não por isso menos aliado à experiência. De uma maneira ou de outra, tal noção promove saberes valorizando métodos cuja cientificidade provém de recursos empíricos. Esses, por outro lado, em tese, colidem com um modelo de entendimento que independe da facticidade, já que é gerado no interior da própria razão que demonstra um fenômeno usando argumentos tomados *a priori*, que se bastam. Em seu estado “puro” parte, portanto, de convicções escoradas em artifícios apenas intelectuais a respeito da existência, isto é, de modo apriorístico.

Sem entrar no mérito filosófico mais agudo, o pretendo oximoro atualiza que o conhecimento corporeado, tal como defendido pela fenomenologia, é engendrado pelo que é dado à totalidade corpo-mente saber e compor em si. Portanto, sem nenhum *a priori* que não a própria existência. Mas, como seria o estabelecimento de procedimentos de descobertas e de formulações sem absolutamente nenhum *a priori*? Não seria, acaso, o corpo com suas formações, informações, deformações e condições perceptivas já um *a priori* para o saber, ao menos diante do conceito da totalidade corpo-mente?

Por outro lado, como é possível conhecer algo com o que não se teve rigorosamente nenhuma experiência? À razão seria dado falar apenas de si, e nada mais. Como é possível pensar e versar sobre algo que nunca foi visto, ouvido, cheirado, degustado e sentido epidermicamente? Como refletir sem nenhum grau de facticidade?

Assumir uma conduta empírico-apriorística foi uma condição do aprendido no decorrer da busca por verificações.

Dessa forma, para solucionar as questões pertinentes ao trabalho com as informações me percebi imerso num jogo entre caminhos empíricos e apriorísticos. Esse convívio com um entendimento epistemológico, digamos, simbioticamente híbrido me fez desembocar no método fenomenológico de pesquisa qualitativa, que propõe procurar diferentes metodologias para diferentes tipos de participantes, objetivos, situações e assuntos.

Essa orientação para pesquisa sugere identificar experiências compartilhadas com vistas a localizar características generalizantes. Ou seja, é sempre uma tentativa de reconhecer atitudes e procedimentos comuns a vários indivíduos que experienciam o mesmo fenômeno. Considerar a experiência inclui eventos, como foram experienciados e formulações da essência da experiência.

A abordagem investigativa da fenomenologia abrange três elementos: estudo das experiências vividas por pessoas, experiência como processo consciente e desenvolvimento de interpretações dessas experiências.

Nos limites deste artigo não é viável exemplificar como e onde na pesquisa de referência os critérios do método dialogam com os conteúdos, nem expor as etapas do método a serem seguidas. Nesse contexto, é muito mais relevante ponderar aspectos que as fundamentam. Além disso, consultar tais etapas alhures não é tarefa difícil, embora exija um investimento razoável de tempo.

Para que a consistência metodológica não seja descuidada, é cabal manter o foco do método fenomenológico de pesquisa qualitativa e não se limitar a preencher modelos. São apontados apenas itens que conduzem o empenho em preenche-los, mas que não bastam. É mister atentar para que, no desenrolar da pesquisa, quando for o caso, as orientações sirvam para guiar a navegação quando o navegante imergir em turbulências. Assim, é difícil estipular que etapa precedeu qualitativamente outra. Não foram raras as ocasiões em que o conhecimento de determinados parâmetros metodológicos

foi posterior a outras partes do estudo e confirmaram uma intuição e/ou confortaram um desvio de rota.

Assim, parece ser mais procedente apresentar ao menos algumas inspirações epistemológicas e teóricas com as quais os referidos critérios se relacionam.

De início, proponho ponderações sobre os termos “experiência” e “narrativa”, essa normalmente vinculada à memória e à metáfora. Eles se relacionam tanto à perspectiva empírico-apriorística como às linhas epistemológicas e teóricas que dão origem à formulação do método em foco pautado na fenomenologia de Merleau-Ponty, na *Gestalt* e nas ciências cognitivas. Tornam-se, assim, construtos fundamentadores.

Merleau-Ponty (1908-1961) critica a premissa cartesiana que sobrepõe representações do mundo ao próprio mundo como fundamento de toda atividade cognitiva e mesmo perceptiva. Ainda que defenda a simbolização como postura que permite transcender uma dada realidade pelo distanciamento, o que impugnaria sua crítica ao cartesianismo, posiciona-se pela defesa da retomada da experiência como retorno ao fenômeno ao afirmar que tudo o que sabemos do mundo, mesmo no campo das ciências, sabemos a partir de uma visão ou experiência própria sem a qual os símbolos não diriam nada. (MERLEAU-PONTY, 1999).

A experiência é vista, nesse sentido, como vetor para o método. Por isso, é clarificante notar o entrelaçamento de diferentes linhas etimológicas do vocábulo “experiência”. Ele deriva do indo-europeu *per*, que significa literalmente “tentar, aventurar-se, correr riscos”. Já Victor Turner (1920-1983) frisou a origem grega *perao*, “passar por”, que evoca os ritos de passagem (TURNER, 1982a).

O conceito de experiência emerge e passa a ser empregado nesse enquadramento a partir das concepções fundamentadas por Edmund Husserl, que o utiliza com mais frequência na variante de *Erlebnis*, em especial, nas *Meditações cartesianas*. Depois, Heidegger tratará dessa noção pensada também no sentido de *Erfahrung*.

Muitos autores dão continuidade à proposição fenomenológica da experiência como retorno ao fenômeno e fundamento ontológico de qualquer descrição como possibilidade de o ente humano transcender as aparências a partir da experiência.

Entre eles, Varela, Thompson e Rosh (2003 apud MARINI; TOFFOLO, 2009) que, ao abordarem cognição criticamente, a descrevem de modo a entender o conhecimento na experiência cotidiana do viver, sobretudo, por meio da noção de enação¹, sempre como cognição corporificada e ação situada.

Desde a década de 1960, pode-se dizer, assistimos à contínua abertura a diferentes objetos epistêmicos, oriundos dos saberes cotidianos, do senso comum, dos jogos de linguagem e dos sistemas de ação.

Assume-se, assim, uma construção epistemológica que aceita a produção de conhecimento empreendido por profissionais específicos e não apenas por teóricos e intelectuais. Seria, então, um vetor que aponta para a noção de saber e que, admitida de modo amplo, engloba conhecimentos, competências, habilidades (ou aptidões) e atitudes, isto é, aquilo que foi chamado de saber, saber-fazer e saber-ser (TARDIF; LESSARD; LAHAYE, 1991; TARDIF, 2000).

Admitir que práticas e saberes profissionais engendram dinâmicas de conhecimento situado promove a perspectiva metodológica para acompanhamento de processos cênicos sob diferentes ângulos. O fruto desses processos, potenciais temas de pesquisas, implica profissionais atuantes, que devem ser assumidos também como sujeitos. É fundamental descobrir como considerar o conhecimento situado emergente da relação entre os papéis envolvidos no estudo.

A cognição situada amplia as convicções da cognição corporeada, já que para esta tudo acaba em operações cerebrais e para aquela o cérebro não é o único lugar de conhecimento: reconhece uma interação dinâmica entre corpo, mente e mundo. Nesse sentido, a cognição se estende para além do sujeito. Assim, a cognição situada é estabelecida a partir de áreas centrais, mas não únicas nem exclusivas: articuladas em pensamento sistêmico,

1. Enação é um termo cunhado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (1980 apud VARELA; THOMPSON; ROSH, 2003), a partir da expressão espanhola *enacción*. A enação pode ser compreendida em dois pontos congruentes e complementares: 1. A ação guiada pela percepção, ou seja, a compreensão da percepção é a compreensão da forma pela qual o sujeito percebido, através da estrutura sensório-motora, consegue guiar suas ações na situação local. A percepção não é mais um mundo dado anteriormente. 2. A cognição emerge dos esquemas sensório-motores vivenciados que permitem à ação ser construída e guiada pela percepção. É a estrutura vivencial sensório-motora contextualizada, a maneira pela qual o sujeito percebido está inscrito num corpo.

cujas concepções da natureza do aprendizado é prismática. Cultura, portanto, apresenta-se como um fenômeno dependente dos sistemas que a contêm: sociedade, estrutura orgânica e natureza inorgânica.

Um esboço feito de poucos e curtos traços de algumas linhas das teorias do conhecimento localiza melhor a cognição situada mediante a corporeada.

Após a dissolução kantiana das teorias metafísicas, no século XIX, e da ascensão do positivismo, a epistemologia assume, aos poucos, o estatuto de teoria da ciência e, a partir do pensamento empirista, torna-se uma reflexão normativa que busca estabelecer critérios de demarcação entre “a ciência e a não ciência.”

O positivismo se distancia, entre outras proposições, do contexto de descoberta e das mudanças sociais que afetam as transformações de paradigmas capazes de abarcar a atividade científica. Esse fato se acentua pela associação ao desenvolvimento da sociologia das ciências e a diversos estudos sobre o conhecimento do senso comum, oriundos da etnometodologia, do interacionismo simbólico e da sociologia cognitiva, bem como do *linguistic turn*.

Além disso, a epistemologia se liberta do estudo estrito da lógica científica e contempla a história das ciências, a psicologia, a sociologia e a antropologia das ciências, sem falar de pensadores mais radicais como Derrida, Lyotard ou Foucault, questionadores agudos da racionalidade e autonomia científicas, esforçando-se em apontar a convivência delas com diferentes formas de poder: quem desobedece a normatividade acadêmica que, mesmo soando paradoxal, desconfia da atitude especulativa, por exemplo, deve se preparar para as consequências.

Consoante a essa noção está o pragmatismo, para o qual conhecimento é transformação interna através de atitudes e comportamentos. Afirma que o aprendido é subjetivamente interpretado e assimilado, o que conduz a uma mediação filosófica de cognição como processo pelo qual o conhecimento é ativamente construído.

A vertente construtivista da ciência cognitiva concebe pessoas criando conhecimento como resultado da interação entre crenças fixadas e novas ideias, enfatiza que nem o cérebro nem o indivíduo são locais determinantes de comportamentos. A mente é definida como um sistema que vai além do

cérebro de um ser. Em contraposição ao realismo metafísico a cognição é adaptativa e serve para organizar o mundo experienciado. Nesse campo há ainda a destacar a interação entre indivíduo e sociedade, enfatizando ambiente de aprendizado, pessoas com quem o aprendiz interage, comunicação interpessoal e ação em grupos. Esse modo de conceber dinâmicas cognitivas ficou conhecido como interacionismo simbólico. O foco é a construção da identidade pessoal a partir da interação de indivíduos pela comunicação linguística. Significados são construídos socialmente e se inter-relacionam com e em ações.

Nesse contexto, tomamos da teoria da Gestalt, outro vértice epistemológico que sustenta o método adotado, a convicção de Christian von Ehrenfels (1859-1932): **o todo é uma realidade diferente da soma de suas partes**. Portanto, admite duas possibilidades: a **totalidade** e a **somatória** como realidades possíveis e, ainda, numa dada **totalidade** as partes não são sistemicamente mais o que eram quando separadas, e isso sem perder suas características fundamentais.

Para a Gestalt, a consciência tem a capacidade de captar os objetos na sua **totalidade** e em seu **conjunto**, pois nossa percepção dos objetos não se dá em partes ou fragmentos cuja junção seria efetuada posteriormente, isto é, não é pela reconstituição e associação de sensações isoladas que se tem a apreensão do objeto (GINGER; GINGER, 1995). No entanto, captar eventos em sua totalidade é uma possibilidade, já que à consciência é dada uma apreensão dessa natureza, o que não significa que necessariamente o faça.

Na teoria da Gestalt o **todo** é um conjunto indivisível de elementos distintos organizados como estrutura, na qual repousa a harmonia absoluta desses, de acordo com princípios consistentes de relações e inter-relações. Segundo Ginger e Ginger (Ibid.), a Gestalt estuda a percepção e as relações do organismo com seu meio. Paralelamente, as ciências cognitivas introduzem o conceito de *affordance*: o organismo no ambiente é uma relação recíproca-contextualizada.

Um postulado fundante da Gestalt é que todo campo perceptivo se diferencia em **fundo** e **forma**, ou **figura**. Assim, a percepção depende, ao mesmo tempo, de fatores **objetivos** e **subjetivos**, cuja importância relativa pode

variar e se estabelece em relações dialéticas entre sujeito e objeto. Portanto, todo fenômeno é uma inter-relação global entre o ele próprio e seu meio momentâneo, incluindo o observador. A busca não deve incidir sobre as coisas (ou seres), mas sobre as relações entre as coisas (ou seres), porque o sentido emerge tanto do texto quanto do contexto (GINGER; GINGER, 1995).

Outro desafio que caminha junto com as fundamentações teóricas na configuração metodológica é detectar quando, e/ou se, um fenômeno observado foi percebido, ou se ganha essa condição ao se tornar consciente para alguém. Experiências, na acepção fenomenológica, seriam percebidas, se tornariam conscientes e originariam enunciados sobre elas.

Para Merleau-Ponty (1999) a percepção é a forma originária e primeira do conhecimento. Mas seriam percepção e consciência a mesma coisa? Se sim, então não haveria diferença entre percepção, consciência e conhecimento. E mais: como se relacionam com pensamento, linguagem e cognição? Segundo Freud (1987), existiria outro estado de consciência que não o de alerta, no sentido de uma intencionalidade inconsciente.

No cruzamento dos percursos epistemológicos seguidos, chegamos à noção de que o espírito não orienta o corpo para a apreensão de um objeto. Nosso corpo não responde nem a um automatismo cego nem é consciência clara. O corpo é *natureza* na medida em que é dependente do domínio biológico. Entretanto, transcendendo essa imposição, ultrapassamos a fronteira animal, instituímos níveis de ordem simbólica, transformamos o mundo, criamos e recriamos culturas.

Quando, por um lado, a imediatez pré-reflexiva é afirmada, não há distinção entre ato e pensamento, o que implica que não há distanciamento que faculte leituras feitas por trás das aparências. Por outro lado, a distância é fundada pela maleabilidade existencial e poética que carregamos.

A afirmação da fenomenologia merleau-pontyana de que simbolizar nos permite transcender uma situação, antecipando nosso futuro através da intenção, depõe a favor do argumento do humano não vir dotado de uma conduta preestabelecida e encara o corpo como expressão e convergência de intenções, desejos e projetos.

Ser capaz de simbolizar significa poder formular enunciados sobre experiências e vai ao encontro do eixo metodológico da narrativa. Na perspectiva construtivista, conforme Viotti (informação verbal)²², o aspecto dinâmico da memória, da narrativa e da teorização destaca a relação entre funções neurais, processamento de informação simbólica e visões sociais, o que faz da lembrança uma atividade, já que reconstrói e reativa maneiras de pensar, ver, ouvir e fazer. Dessa forma, a narrativa tem um papel central na construção do *self* como forma representacional que transcende conceitos individuais e entende-la requer pensamento sistêmico, o que implica em semiocepção, isto é, um terceiro termo entre semiose³ e percepção. O conhecimento é sempre relacional e, como consequência, narrativa, sensorialidade e gestualidade formam uma totalidade.

Dessa totalidade participa um dos horizontes abertos pela fenomenologia que agrupa reflexões, estudos e pesquisas pertinentes à metáfora. Ela, além de compor esse sistema, atua como geradora e resultado. George Lakoff e Mark Johnson (2002) demonstram que – e como – a metáfora está imersa na vida cotidiana. O aparato conceitual que desenvolvemos é fundamentalmente metafórico por natureza, e é por meio dele que pensamos e agimos.

A metáfora propicia três níveis de corporeamento de conceitos: o neural (domínio biológico), a experiência fenomenológica consciente (enunciação) e o inconsciente cognitivo (uma consciência fora do estado de alerta); e, tal qual o sistema conceitual humano, ela é um sistema estruturado, definido e sistematizado, por isso deve ser tratada também como conceito metafórico.

O significado metafórico advém, sobretudo, da memória, geralmente formulada em paradigmas de experiências, além da possibilidade de seu sentido derivar de uma única estrutura conceitual.

A síntese desse percurso pode ser expressa pela concepção de que não haveria linguagem em si, mas linguagem em situação, porque não há ser-em-si,

2. Informação obtida em aula da professora Evani Viotti da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), em São Paulo, no dia 7 de março de 2013.

3. Termo que designa qualquer processo de significação, ação ou influência para sentido comunicante dado pelo estabelecimento de relações entre signos que podem ser interpretados por uma audiência.

mas ser em *situação* (MERLEAU-PONTY, 1999). Esse ser em situação protagoniza cognição situada, que amplia a corporeada, calcada epistemologicamente nos saberes profissionais cultivados na, pela e com a experiência.

Assim, é preciso atentar para o fato de que a escolha e a delimitação do objeto de estudo também estão à mercê de uma condição metodológica que nos dirige e auxilia na avaliação do recorte do objeto diante da viabilidade de execução da investigação.

No que diz respeito às linguagens artísticas e às artes da cena em particular, os saberes se desenvolvem em seu contexto real de trabalho, em situações concretas do fazer, são compartilhados e transmitidos por meio de diferentes formas não restritas a uma única linguagem. Não seria exagero reconhecer a linguagem teatral como um lugar privilegiado de constituição cognitiva multimodal.

Assim, sugiro trazer para o universo das investigações em artes cênicas uma noção emprestada da sociologia:

as estreitas relações entre teoria, metodologia e prática de pesquisa, indicam que a sociologia não pode ser confundida com discurso filosófico, isolado de problemática empírica. Tal discurso, frequentemente, apoia-se apenas em uma linguagem grandiloquente, desprovido de qualquer fundamento, inclusive filosófico. O trabalho tampouco deve ser confundido com mera manipulação de dados, destituída de fundamentos. Teoria e empiria são constitutivas da disciplina; uma não deve existir sem a outra. (GONDIM; LIMA, 2010, p. 9)

Quando um trabalho acadêmico trata de projetos específicos, o caminho aceito, desejado e costumeiramente indicado é normalmente o da narração e explicitações de processos idiossincráticos. Porém, quando a pesquisa diz respeito a princípios, concepções, conceitos e técnicas de um campo de conhecimento que transcendem singularidades, acredito que seja lícito que se reivindique compreensões mais amplas, detalhadas e consistentemente argumentadas.

Passar tudo pelo crivo de argumentações, como um jogo cujas peças são continuamente estruturadas, arranjadas e rearranjadas, demanda um caminho para encontrar as estratégias adequadas a cada situação, um

modo de execução que está intrinsicamente vinculado àquilo que se elege para apurar.

Nos limites disponibilizados para este artigo, considero esboçada a introdução de um ensaio a ser aprofundado e ampliado ao tratar de outros procedimentos metodológicos, que incluem diferentes etapas da rotina de pesquisa e exemplos concretos a partir do trabalho tomado como base para estas reflexões.

Referências bibliográficas

- FREUD, S. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Imago, 1987. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. VI).
- GINGER, S.; GINGER, A. **Gestalt: uma terapia de contato**. Tradução Sonia de Souza Rangel. São Paulo: Summus, 1995.
- GONDIM, L. M. P.; LIMA, J. C. **A pesquisa como artesanato intelectual. Considerações sobre método e bom senso**. São Carlos: EdUFSCar, 2010.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MARINI, G. D.; TOFFOLO, R. B. G. O tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA – EPEM, 4., 2009, Maringá. **Anais...** Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009.
- TARDIF, M. Saberes profissionais dos professores e conhecimentos universitários: elementos para uma epistemologia da prática profissional dos professores e suas consequências em relação à formação para o magistério. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 13, p. 5-24, 2000.
- TARDIF, M.; LESSARD, C.; LAHAYE, L. Os professores face ao saber: esboço de uma problemática docente. **Teoria & Educação**, Porto Alegre, n. 4, p. 2015-233, 1991.
- TURNER, V. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.
- VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **Mente incorporada: ciência cognitiva e experiência humana**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

Recebido em 15/09/2017

Aprovado em 24/11/2017

Publicado em 03/05/2018



Artigo

BRICOLAGEM METODOLÓGICA NA COMPREENSÃO DE PERFORMANCES INTERATIVAS NO ESPAÇO PÚBLICO

***METHODOLOGICAL BRICOLAGE IN THE UNDERSTANDING OF
INTERACTIVE PERFORMANCES IN THE PUBLIC SPACE***

***BRICOLAJE METODOLÓGICO EN LA COMPRENSIÓN DE
PERFORMANCES INTERACTIVAS EN EL ESPACIO PÚBLICO***

Vanessa Sonia Santos

Vanessa Sonia Santos

Doutora em Comunicação pela Universitat
Pompeu Fabra, com a tese *Designing mobile
narratives: discursive strategies and participation
modes in locative media art*, sob orientação do
Dr. Roc Parés Burguès

Resumo

Este artigo discute novas perspectivas na condução de estudos acadêmicos que possam gerar um pluralismo metodológico a partir da aproximação entre reflexão teórica e elaboração prática. Apresenta um projeto de pesquisa que incluiu a concepção da performance *Chronica Mobilis* para exemplificar como o processo de criação artística pode servir como meio principal de entendimento da experiência, tanto do pesquisador, convertido em realizador, quanto das pessoas em relação à obra concebida. A bricolagem metodológica feita pelo estudo mencionado, em uma combinação entre fazer artístico e métodos científicos tradicionais, sinaliza para um conhecimento que também pode ser adquirido com o processo prático. Este artigo argumenta em favor da validade e da legitimação desse método, apontando para a criação de um saber no sentido experiencial.

Palavras-chave: Espaço público, Performance, Metodologia, Participação, Prática artística.

Abstract

This article discusses new perspectives in the conduction of academic studies that can generate a methodological pluralism through the approximation of theoretical reflection and practical elaboration. It presents a research project that included the design of the performance *Chronica Mobilis* to exemplify how the artistic creation process can serve as the main mechanism to the understanding of the experience of both, the researcher-artist and the people in relation to the work conceived. The methodological bricolage made by the aforementioned study, in a combination between artistic and traditional scientific methods, points to a knowledge that can also be acquired through the practical process. This article argues for the validity and legitimation of this method to the creation of knowledge in the experiential sense.

Keywords: Urban space, Performance, Methodology, Participation, Artistic practice.

Resumen

Este artículo discute nuevas perspectivas en la conducción de estudios académicos, que puedan generar un pluralismo metodológico desde la aproximación entre reflexión teórica y elaboración práctica. Presenta un proyecto de investigación que incluyó la concepción de la performance *Chronica Mobilis* para ejemplificar cómo el proceso de creación artística puede servir como medio principal de entendimiento de la experiencia, tanto del investigador, convertido en realizador, como de las personas en relación a la obra concebida. El bricolaje metodológico realizado por el estudio mencionado, en una combinación entre hacer artístico y métodos científicos tradicionales, señala para un conocimiento que también puede venir del proceso práctico. Este artículo argumenta en favor de la validez y legitimidad de este método para la creación de un saber en el sentido experiencial.

Palabras clave: Espacio público, Performance, Metodología, Participación, Práctica artística.

Introdução

Novas perspectivas na condução de estudos acadêmicos podem desempenhar papel formativo na definição de parâmetros para a investigação no domínio das Artes e das Ciências Humanas. Algumas abordagens dedicadas a gerar um certo pluralismo metodológico têm procurado evitar a simples aceitação de métodos científicos convencionais para explorar modos alternativos de saber. Esse é o caso de pesquisadores (CANDY, 2011; GALLOWAY, 2008; KINCHELOE, 2005; ROLLING, 2013) que apostam na possibilidade de mudar crenças canônicas sobre a forma como uma investigação científica deve ser conduzida, a partir de uma aproximação entre reflexão teórica e elaboração prática. “Art-Based Research”, ou pesquisa baseada em Artes, demonstra tal esforço em reconhecer que conhecimento também pode ser obtido quando o processo de criação artística é incluído como mecanismo essencial de investigação (EISNER, 2006; MCNIFF, 2008). Este artigo se propõe a uma reflexão sobre tal bricolagem metodológica, identificando essas contribuições que o

desenvolvimento prático de uma obra de arte pode exercer na geração de conhecimento sobre determinado fenômeno.

Para explorar o potencial do fazer artístico como parte integral da pesquisa científica, será tomado como estudo de caso o projeto de doutorado¹ que culminou na criação de *Chronica Mobilis*², uma performance intermedial e interativa que acontece no espaço público. A pesquisa analisa o impacto e a influência das mídias móvel e locativa³ (LEMOS; JOSGRILBERG, 2009, p. 91-92) na formulação de determinadas experiências artísticas participativas no ambiente das cidades. O referido estudo acadêmico tem como foco a emergência de maneiras particulares para narrar e experimentar histórias em um espaço público expandido com dados digitais. Complementar à reflexão teórica sobre as formas discursivas e os modos de participação propostos nessas práticas, a investigação traça como objetivo: reconhecer as particularidades no desenho e na implementação dessas intervenções artísticas, e avaliar uma possível correlação entre alguns tipos de engajamento e a experiência resultante.

Bricolagem metodológica

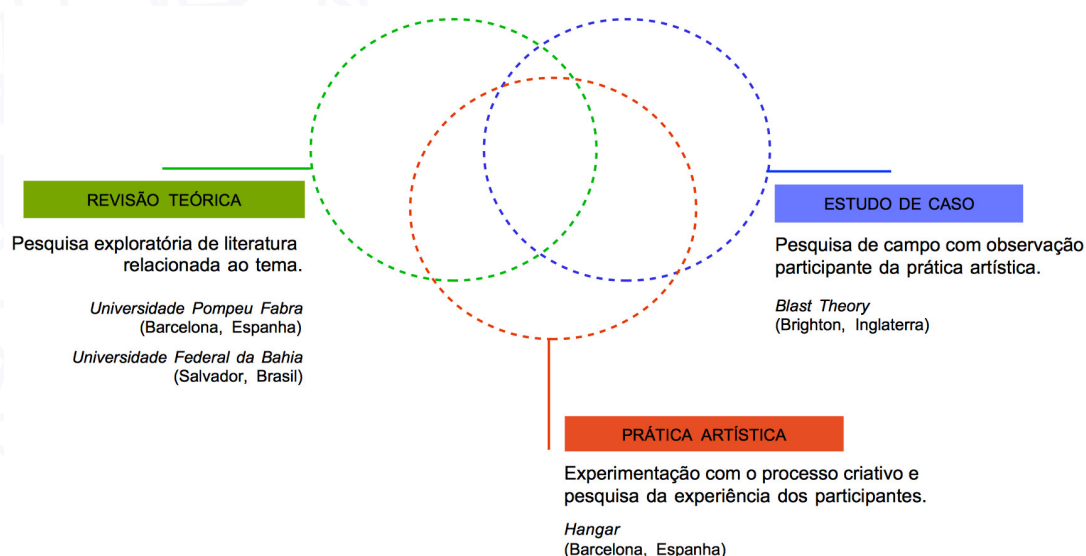
A bricolagem metodológica, como define Kincheloe (2005), significa aceitar que não há metodologias universalmente aplicáveis e corretas, que métodos devem vir em resposta a situações particulares e demandas específicas geradas pelo questionamento de pesquisa. Evitando o emprego único de modos de raciocínio e de verificação que provêm de processos certificados

1. SANTOS, V. S. **Designing mobile narratives**: discursive strategies and participation modes in locative media art. 2017. 469 f. Tese (Doutorado em comunicação), Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2017. Diretores: Dr. Roc Parés Burguès (Departamento de Comunicação, UPF) e Dra. Karla Schuch Brunet (Departamento Multidisciplinar de Cultura e Sociedade, UFBA).
2. Disponível em: <<https://goo.gl/tzEW2F>>. Acesso em: 23 fev. 2018.
3. O termo “mídia locativa” foi inicialmente cunhado por Marc Tuters e Kazys Varnelis como título para uma oficina em 2002, organizada pela RIXC, centro de mídia e arte eletrônica da Letônia. O termo deriva do nome “locativo”, que na língua letã indica localização. Lemos e Josgrilberg (2009) definem mídia locativa como as interfaces tecnológicas baseadas em sistemas de rastreamento digital que possibilitam a interação entre redes físicas, sociais e digitais. As mídias locativas permitem identificar o posicionamento de pessoas e objetos no espaço físico, gerando dados que informam onde estamos, o que estamos fazendo e como podemos interagir com o meio ambiente. Os telefones celulares com receptores de Sistema de Posicionamento Global (GPS), tecnologias 3G e Bluetooth são alguns dos dispositivos habilitados pelas tecnologias locativas.

por uma análise lógica, *bricoleurs* procuram reexaminar interpretações aceitas, revelar novas ideias e alterar antigos princípios, sem tentar ajustar questões de pesquisa a um método fixo (KINCHELOE, 2005, p. 234). A bricolagem metodológica representa um desafio ativo de encontrar ou criar ferramentas capazes de conectar disciplinas e conhecimentos.

O projeto de pesquisa que incluiu a criação de *Chronica Mobilis* demandou a aplicação de múltiplas ferramentas de investigação para a compreensão do objeto delimitado. A definição da metodologia a ser utilizada ocorreu em resposta às perguntas planteadas para o estudo, e não necessariamente aceitando a hegemonia de métodos científicos tradicionais tidos por vezes como os únicos meios legitimados para revelar certas verdades.

Figura 1 – As três etapas da pesquisa, com seus respectivos objetivos e locais de realização



Fonte: Elaborada pela autora, 2017

O resultado é uma investigação científica que aproxima reflexão teórica e elaboração prática e que dilui uma possível distância que separa o pesquisador do realizador. A abordagem conduziu a uma metodologia de caráter interdisciplinar, que cruza os limites de domínios normalmente separados: Arte, Ciência e Tecnologia. O plano de trabalho compreendeu três fases complementares, que incluíram teoria, avaliação e prática; ou mais especificamente: ver, fazer e analisar.

Pesquisa teórica

O estudo tem início com uma ampla e exploratória revisão de literatura para identificar as discussões teóricas e analíticas articuladas com o objeto e as questões a serem investigados. Os primeiros artistas a trabalharem com intervenções artísticas geolocalizadas no espaço urbano apontavam para a natureza dos espaços públicos, e em alguns casos adereçavam um olhar crítico para a capacidade de monitoramento da tecnologia empregada em suas obras (TUTERS; VARNELIS, 2006). Mais de dez anos após o surgimento do movimento de Arte Locativa, local e contexto espacial continuam a serem usados na criação de um novo senso de consciência do lugar, das interações sociais e participativas, e de um ativismo sociopolítico. Essas obras tendem a representar o ato de narração integrado à informação histórica, etnográfica e arquitetônica fornecida pela paisagem urbana. São práticas artísticas espacialmente contextualizadas cuja interação é projetada com base no movimento e na localização dos participantes, algo que também serve de inspiração, conteúdo, materialidade e contexto (ACETI, 2016, p. 10). São práticas artísticas socialmente conectadas em rede e participativas que interagem com o local e destacam as possibilidades políticas de tecnologia (SHELLER; IVERSON, 2016, p. 15-18).

Essa etapa do estudo contribuiu para identificação e articulação desses aspectos essenciais e definidores desse tipo de prática artística. Além disso, trouxe referências e definiu parâmetros e categorias que fundamentaram a formulação de um modelo de análise dedicado à compreensão qualitativa de obras nesse domínio. O modelo e suas categorias foram organizados em três níveis: a interação com o conteúdo, a interface com o sistema e a experiência gerada. A motivação na criação desse modelo era expandir o entendimento dessas práticas artísticas e avaliar a maneira como utilizam dispositivos móveis e tecnologias de geolocalização para propor ao público uma experiência corporificada pelas ruas da cidade.

Pesquisa etnográfica

A etapa subsequente da pesquisa consistiu em mapeamento e reconhecimento das obras existentes, estabelecendo como estudo de caso o

grupo britânico Blast Theory⁴. Os artistas Matt Adams, Ju Row Farr and Nick Tandavanitj são renomados internacionalmente pelo uso que fazem da tecnologia: experimentam novas formas interativas de performance que acontecem no espaço urbano. O grupo atuou em inúmeros projetos de pesquisa, por meio de uma longa colaboração estabelecida com o Mixed Reality Lab, da Universidade de Nottingham. Desde os anos 1990, investigam a interatividade e o papel da audiência, gerando um diálogo interdisciplinar entre pesquisa científica e prática artística.

Essa fase da investigação, com um viés etnográfico, incluiu uma visita de campo aos estúdios do Blast Theory, localizado na cidade de Brighton, Inglaterra. A pesquisa de campo representou, primeiramente, uma oportunidade de acesso aos arquivos analógicos e digitais mantidos pelos artistas. No espaço, o grupo possui documentado todo o processo criativo de cada uma de suas obras. Esses arquivos guardam materiais gráficos, como desenhos, fotos e referências visuais, assim como reflexões escritas e avaliações feitas no decorrer do processo artístico de cada obra. É um material de grande relevância, uma vez que Blast Theory desenvolve seus projetos seguindo um método iterativo baseado em *playtestes* (ZIMMERMAN, 2003, p. 176-177). Como são trabalhos participativos, que utilizam tecnologia e acontecem em um espaço fluido como o das cidades, o grupo precisa fazer constantes ajustes na implementação de suas ideias. Essas reformulações, realizadas de acordo com os resultados encontrados a cada prova, podem envolver tanto aspectos interativos do sistema quanto questões relacionadas ao conteúdo. O acesso a esta documentação arquivada desvela informações relevantes sobre as especificidades do processo de criação e a implementação de performances interativas geolocalizadas no espaço urbano.

A pesquisa de campo representa também uma oportunidade para a observação participante. Participante, sobretudo, porque a visita da pesquisadora foi mais propriamente uma estância de colaboração com duração de três meses, na qual esteve envolvida diretamente nas atividades diárias e práticas artísticas do grupo britânico. Essa aproximação e vivência representou uma oportunidade singular para o acompanhamento, desde o princípio, do

4. Disponível em: <<https://goo.gl/QMqvgj>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

processo de desenvolvimento de uma nova obra. Serviu também para observar como funciona a preparação para a turnê com os projetos, preparativos que incluem desde adaptações do conteúdo narrativo das obras de acordo com o local a ser apresentado, até testes para verificação e preparação dos equipamentos específicos utilizados em cada obra. Todas essas atividades contempladas durante a visita de campo permitem identificar e avaliar como os artistas pensam as relações entre o conteúdo e os usos social e político da tecnologia; como refletem sobre o espaço urbano e incluem isso como uma demanda ativa no desenvolvimento de uma obra; como discutem e de onde tomam inspirações para as questões estéticas e de conteúdo; como experimentam com a participação do público nesses tipos de trabalhos artísticos.

Entrevistas com os artistas é outro método de coleta de dados utilizado durante a pesquisa de campo, que desvela informações relevantes para o estudo. O roteiro de perguntas, nesse caso, encontra a possibilidade de não se restringir à vasta bibliografia referente aos trabalhos realizados pelo Blast Theory, mas de propor uma reflexão conectada às observações da prática e dos materiais de arquivo. As entrevistas dão voz e permitem reconhecer o ponto de vista e a reflexão individual de cada um dos três artistas sobre sua prática. Realizadas separadamente, enfatizam a importância e o caráter de um grupo que é interdisciplinar. Essas conversas focam essencialmente em quatro projetos: *I like Frank* (2004), *Rider spoke* (2007), *A machine to see with* (2010) e *Fixing point* (2011). Blast Theory emprega a tecnologia e utiliza o espaço urbano em cada uma dessas obras a partir de uma perspectiva distinta, sendo por isso eleitas como objetos de análise nessa etapa da pesquisa.

A identificação de aspectos do processo criativo desses artistas aliada à análise qualitativa desses quatro projetos gera uma compreensão formal, conceitual e relacional do fenômeno estudado. A análise segue as categorias do modelo consolidado no estágio inicial do estudo, mas o objetivo principal não é de rotular as obras de acordo com conceitos predeterminados ou um sistema fixo. Esse conhecimento não se destina a testar uma hipótese ou a criar reduções teóricas. Sua relevância encontra-se essencialmente na possibilidade de identificar a diversidade de estratégias adotadas para a organização do conteúdo narrativo e para o engajamento do público neste tipo de

intervenções artísticas. Essa é uma contribuição importante⁵ para a terceira etapa da pesquisa acadêmica ancorada na prática.

Elaboração prática

A proposta dessa pesquisa científica é uma reflexão sobre o problema investigado que vai além do uso de estudos de caso, entrevistas e outros textos explanatórios. Para atender a esses objetivos, a pesquisadora, convertida em realizadora, é colocada a se envolver em algo mais empírico e prático. O terceiro estágio desse estudo inclui o desenvolvimento de um trabalho artístico cujo processo de criação é estruturado por uma série de questões de pesquisa e objetivos. A condução da prática é destinada a gerar conhecimento sobre: 1) como implementar as tecnologias envolvidas nesse tipo de projeto artístico; e 2) entender como o público responde a alguns modos particulares de engajamento.

A prática exerce um papel significativo no campo da pesquisa em arte interativa, ainda que esses tipos de processos criativos dependam de um conhecimento tecnológico e técnico, o que inclui alguns obstáculos consideráveis a serem superados no processo de investigação (CANDY, 2011, p. 38-39). Com relação aos obstáculos tecnológicos, a pesquisadora-realizadora seguiu a rota da colaboração. Hangar – centro para pesquisa e produção de Artes Visuais –, situado na cidade de Barcelona, Espanha, recebeu o projeto em sua linha de investigação em mídias locativas e apoiou as atividades decorrentes dessa prática artística. Um grupo de pesquisadores, tecnólogos e artistas se reuniram ao projeto por meio de chamadas públicas para colaboração. Juntos, um grupo interdisciplinar de 20 pessoas compartilharam a experiência prática de criar a performance interativa *Chronica Mobilis* destinada a fins de investigação.

5. *Chronica Mobilis*, a obra desenvolvida no estágio final dessa pesquisa de doutorado, faz referência em especial aos trabalhos do Blast Theory que experimentam as possibilidades de integração entre os espaços físico e virtual. A obra toma como inspiração *I like Frank* (2004), considerado o primeiro jogo de realidade mista para telefones celulares 3G.

Figura 2 – Estrutura que guiou o processo prático de desenvolvimento da obra



Fonte: *Chronica Mobilis*, 2014.

A prática artística envolvida no processo de criação de *Chronica Mobilis* permitiu: 1) reconhecer as potencialidades e restrições dos sistemas comunicativos que dão suporte à performance, 2) experimentar com a possibilidade técnica de implementação de determinadas estratégias narrativas lineares e não lineares, 3) investigar a integração de modos de participação e de recepção contemplativos e interativos. Com o questionamento da pesquisa inserido dentro da própria prática, a obra pronta significou uma oportunidade para a compreensão da experiência dos participantes de acordo com as diferentes formas de engajamento possibilitadas pela performance. Esse aspecto foi avaliado por meio de questionários aplicados logo após a apresentação pública da obra, na qual aqueles que estiveram presentes e participaram dela reportaram sua experiência interativa. Essas descrições foram posteriormente analisadas e agrupados em três níveis: aspectos relativos à interação, ao conteúdo, e à sensação e emoção geradas. Esse conhecimento permitiu não só um entendimento da experiência do público em geral com a obra, mas

também possibilitou uma comparação entre a experiência relacionada às diferentes categorias de participação.

Chronica Mobilis

Chronica Mobilis é uma experiência narrativa geolocalizada no espaço público. A performance repensa as opções para a narração integrando diferentes camadas de informação, espaços distintos e categorias de participação. Apresentada simultaneamente dentro de um espaço de exibição e pelas ruas da cidade, permite às pessoas participarem, seja interagindo ou apenas assistindo à apresentação. Os que escolhem interagir o fazem de dois modos: navegando pelas ruas da cidade ou a partir de computadores que se encontram dentro do local onde acontece a apresentação. Em uma posição contemplativa, aqueles que optam por assistir permanecem sentados dentro deste mesmo espaço onde são exibidos os conteúdos.

A performance apresenta uma história de ficção que retrata a vida de um personagem e de um bairro ao longo de 30 anos. A trama tem como conflito central o processo urbano de gentrificação. A narrativa, fragmentada, apresenta o que seriam as lembranças desse personagem. Funciona como um diário mental e seletivo de memórias, que evidenciam uma pessoa e um espaço urbano em constante mutação. Essas recordações de eventos que aconteceram em tempos narrativos e locais distintos aparecem como fragmentos em cenas de vídeo. Cada uma dessas doze cenas são geolocalizadas como um quebra-cabeça pelo bairro de Poblenou, em Barcelona. O ato narrativo requer o deslocamento físico daqueles que escolhem participar da performance interagindo. Estes precisam explorar o espaço urbano, seja presencialmente nas ruas ou remotamente usando os computadores, e trabalhar em equipe para encontrar os locais onde que desvelam as partes dessa história. A narrativa se desenvolve de acordo com o progresso deles em encontrar esses lugares. Cada vez que os que estão nas ruas visitam um desses pontos, a cena de vídeo geolocalizada ali é exibida dentro do espaço da performance. Essa cena traz uma memória do personagem, uma recordação de algum evento vivenciado por ele naquele exato lugar.

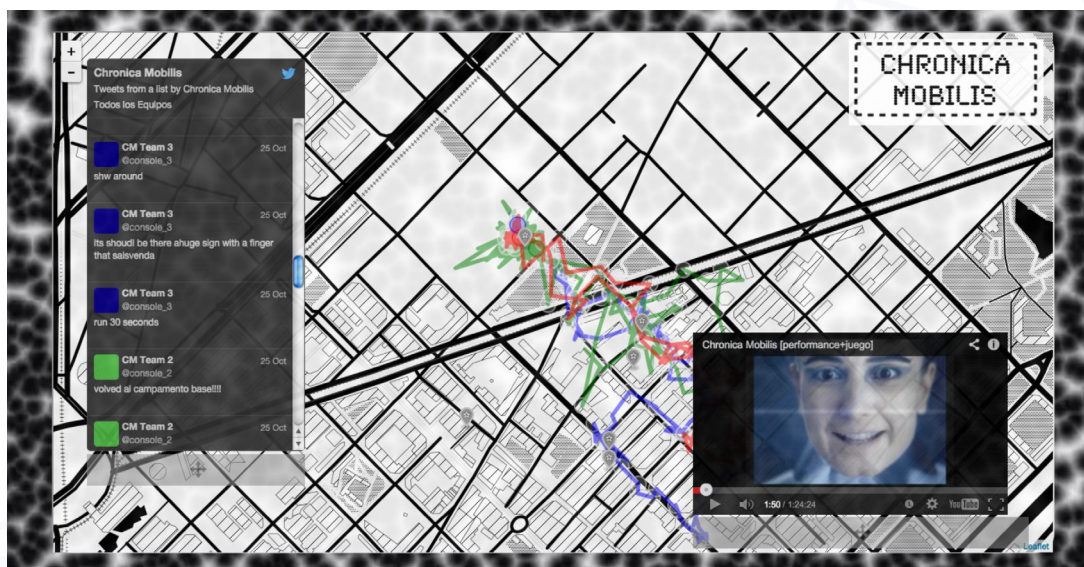
Figura 3 – Narrativa com seus fragmentos geolocalizados que participantes precisam encontrar



Fonte: *Chronica Mobilis*, 2014.

O significado de experiência que a performance propõe não reside apenas nas cenas que os jogadores coletam pela cidade, mas sobretudo na participação corporificada e performativa que a obra demanda deles. Os que interagem em *Chronica Mobilis* agem em um comportamento que vai além de um mero clique para recuperar os fragmentos narrativos. Eles se convertem em contadores de histórias, atuando dentro do universo narrativo da performance. Estratégias lúdicas motivam suas ações dentro do espaço diegético e os envolve em uma experiência exploratória pelas ruas da cidade. Acabam por construir uma história paralela que se fundamenta em seu comportamento. Dão forma a um discurso narrativo emergente que resulta de atos inesperados e não definidos previamente. São agentes e espectadores, vivem e observam a formação do conteúdo narrativo.

Figura 4 – Camadas de dados geradas pelos participantes e exibidas ao público



Fonte: *Chronica Mobilis*, 2014.

Há várias camadas de significado em *Chronica Mobilis*. Grande parte delas é gerada por aqueles participantes que interagem, sendo combinadas em tempo real por *Video Jockeys* (VJs), para serem exibidas ao público que se encontra dentro do espaço de exibição. Dados de geolocalização coletados dos telefones celulares geram um mapa psicogeográfico com os deslocamentos em tempo real pelo espaço urbano. Vídeo e áudio são gravados e transmitidos através dos telefones celulares como uma maneira de autorreporte da experiência vivida nas ruas. Mensagens de texto com orientação enviada pelos participantes on-line são também recebidas nos aparelhos móveis. Fragmentos de vídeo com cenas da história de ficção aparecem de acordo com o progresso dos jogadores na exploração do espaço urbano. Cada categoria de participantes produz uma dessas camadas em tempo real, enquanto o público contempla a apresentação desses conteúdos de dentro do espaço onde é feita a apresentação.

Processo de desenvolvimento

O processo de desenvolvimento de *Chronica Mobilis* seguiu a mesma metodologia iterativa utilizada por Blast Theory. Os resultados obtidos depois de sucessivos testes serviram para refinar progressivamente a estrutura iterativa de acordo com os resultados obtidos nos experimentos. Perguntas

diferentes guiaram cada uma das muitas provas realizadas, entre elas: se a tecnologia poderia suportar todas as funções requeridas pelo modelo de interação criado, se a dimensão lúdica estava desempenhando os objetivos esperados, ou ainda se os participantes poderiam entender como era esperado que atuassem.

Outra etapa importante do processo de desenvolvimento e implementação de *Chronica Mobilis* incluiu encontrar os lugares na cidade para geolocalizar os fragmentos narrativos. As cenas dessa história ficcional foram imaginadas, criadas e escritas tendo em mente o lugar que o conteúdo seria geolocalizado. Algumas viagens exploratórias pelas ruas do bairro de Poblenou, em Barcelona, serviram para definir esses pontos. As navegações pelas ruas seguiram as premissas e técnicas do Situacionismo, como a deriva com deslocamentos não planejados pelo bairro (DEBORD, 1958). Selecionados os locais, estes serviram como fonte de inspiração para escrita da história, que incorporou uma série de elementos encontrados no espaço físico. Foram também nestes mesmos pontos do bairro onde os participantes teriam de visitar, que cada cena de vídeo foi gravada para forjar uma correspondência entre localidade e conteúdo, entre ficção e não ficção.

Conhecimento gerado pela prática criativa

“Arts-based research”, ou ABR, assim como define McNiff (2008, p. 29), refere-se ao uso sistemático de processos de criação artística como meio principal de entendimento e inspeção da experiência, tanto dos pesquisadores quanto das pessoas envolvidas por eles em seus estudos. O autor enfatiza que a pesquisa baseada na prática é uma mudança metodológica capaz de trazer intuições, resolver ou revisar problemas que são simplesmente inviáveis por meio da linguagem descritiva e linear. Ao relatar o momento de criação do “Art-Based Institute”, em 1993, na Universidade de Stanford, Eisner (2006) relembra que seu objetivo inicial era que as artes poderiam ser usadas de uma maneira mais produtiva para ajudar no entendimento mais imaginativo, emocional e expressivo de problemas e práticas que merecem atenção. As artes deveriam estar no centro da pesquisa, ou a pesquisa deveria estar enraizada nas artes, já que estes processos criativos permitem

acessar formas de experiência que são difíceis de se alcançar por meio de outros modos de representação. A pesquisa baseada em arte, como avalia Greenwood (2016), cresce exatamente dessa busca por métodos que evitem possíveis restrições de formas predominantemente intelectuais e verbais para explorar certas questões. Um estudo com este foco metodológico é capaz de gerar um conjunto de dados que possuem relevância no entendimento de uma série de questões de pesquisa. Em vez de um relatório de evidências empíricas, produz um entendimento conceitual do fenômeno.

A experimentação prática que resultou em *Chronica Mobilis* levou a pesquisadora a um exame direto dos aspectos relacionados à criação do tipo de obra investigada, assim como a obra em si também permitiu fazer uma avaliação da experiência dos participantes em relação ao trabalho concebido. O conhecimento gerado pela prática esteve conjugado, de forma complementar, a uma cognição mais lógica. As questões a serem pesquisadas foram respondidas por meio de palavras, mas também pelo processo artístico. A pesquisadora criou uma obra e sistematicamente descreveu e refletiu sobre o que foi feito, comparando sua experiência pessoal à experiência de outros, assim como contrapôs seus achados ao que consta na literatura publicada sobre o assunto. Tal protocolo de pesquisa operou em uma desmistificação da separação feita entre pesquisa científica e prática. O resultado é um método de investigação mais experimental, empírico e direto do processo artístico, quando comparado ao conhecimento que se poderia gerar apenas entrevistando outros profissionais ou descrevendo obras e processos.

Aplicação metodológica da prática na arte interativa

No âmbito da arte interativa, como descrito por Candy (2011), a investigação acontece principalmente em duas áreas inter-relacionadas: a primeira como um modo de investigar a maneira de se implementar algumas tecnologias envolvidas neste tipo de projetos artísticos, e a segunda como uma pesquisa direcionada à compreensão de como o público pode responder a experiências interativas específicas. Conforme mencionado anteriormente, a inclusão da prática na pesquisa acadêmica que criou *Chronica Mobilis* teve como objetivo investigar tanto o processo de criação e implementação de

uma performance intermedial quanto a experiência do público em resposta a sua participação nesta obra.

A compreensão da significância e contribuição do conhecimento gerado pela prática no contexto da pesquisa científica, como observa Candy (Ibid.), só é possível com uma referência direta à obra, já que esta serve de base para a exploração de ideias através do fazer. O próprio processo de desenvolvimento oferece oportunidades de reflexão e avaliação, posto que por si mesmo conduz à transformação da ideia e da concepção inicial. As questões a serem investigadas não são todas elas estabelecidas com antecedência, assim como as formas tradicionais de pesquisa comumente o fazem. Nesse caso, novos questionamentos também surgem durante o processo de elaboração, em uma iteração entre fazer, refletir e gerar questões, que são abordadas, por sua vez, fazendo ainda mais, refletindo e avaliando.

Em *Chronica Mobilis*, a pesquisadora-artista tomou uma rota empírica para o entendimento do fenômeno em uma prática criativa reflexiva. O processo criativo não foi meramente incorporado no desenrolar da pesquisa, mas teve foco central e permitiu chegar a conclusões capazes de gerar esclarecimento e aprimoramento da própria prática relacionada à criação de uma performance intermedial no espaço urbano. Esta etapa do estudo facilitou, ainda, uma conexão entre a experiência da pesquisadora-artista e a experiência do público na obra, conhecimento que é de extrema relevância no campo da arte interativa, em que a participação é fundamental para a plena realização do trabalho. Os resultados não necessariamente se destinaram a maior aplicabilidade no sentido de confirmar ou desafiar teorias ou princípios existentes. O conhecimento gerado pelo estudo serviu para uma reflexão individual e consciente do fazer artístico, assim como para uma compreensão mais sistemática sobre a forma pela qual pessoas interagem com a obra de arte criada.

Legitimação do conhecimento

Os conceitos de objetividade, validade e generalização quase sempre aparecem em discussões sobre a credibilidade da “pesquisa baseada em artes”, sobretudo porque noções forjadas pela tradição empiricista considera que as interações entre pesquisador e participantes da pesquisa podem ser

uma fonte potencial de distorção. O método baseado na prática artística, no entanto, não reivindica uma garantia epistemológica que esteja ancorada na crença de que a observação objetiva e a perspectiva externa é mais imparcial e confiável. Eisner (2006) avalia como a epistemologia tradicional emprega uma linguagem que tende a objetivar a natureza e que subestima que qualquer forma de conhecimento é uma construção e não simplesmente uma descoberta. Pesquisa, para ele, é um processo direcionado a ampliar a experiência humana e a promover compreensão.

Diferentes paradigmas podem abordar problemas de pesquisa usando métodos específicos e distintos. Ressaltando a existência de formas diversas de conhecer o mundo, Rolling (2013) adverte que isso não significa que um método científico seja mais confiável do que outro. O domínio quantitativo e estatístico, por exemplo, emprega regras de dedução e generalização para explicar a ordem natural das coisas. Usa, para isso, métodos de observação objetiva que são verificáveis, estáveis e replicáveis. Por outro lado, a “pesquisa baseada em arte” aborda questões que não podem ser medidas com exatidão, ou generalizadas como universalmente aplicáveis ou significativas em todos os contextos, partindo, por isso, para a criação de conhecimento em um sentido experiencial, construído por diferentes observadores a representar realidades variáveis e contingentes (Ibid.).

O domínio das Artes costuma privilegiar o hibridismo entre teorias empíricas, interpretativas e naturalistas como práticas de criação. A discussão sobre as condições da legitimação desse conhecimento gerado por metodologias de pesquisa que aproximam conhecimento científico e fazer artístico deve acontecer levando-se em consideração o que as garantias epistemológicas significam hoje em dia. Lather (1993), por exemplo, tenta reinscrever a ideia de validade partindo de uma abordagem pós-positivista e de um contexto atual caracterizado pela perda de certezas e marcos de referência absolutos. Defende uma rearticulação do conceito que considera as críticas pós-epistêmicas ao realismo, ao universalismo e ao individualismo com uma validade descentralizada tomando o lugar daquela que mascara a natureza retórica das reivindicações científicas, usando para isso garantias metodológicas (Ibid., p. 676). Aponta para uma redefinição de validade que é múltipla, parcial, infinitamente diferida cuja legitimação depende da capacidade do pesquisador em

explorar as fontes sobre as diferentes problemáticas contemporâneas. A validade, nesse caso, significa mais uma incitação a ver e um aparelho para observar e ser visto “o impensado em nosso pensamento” (Ibid.).

Galloway (2008) também argumenta sobre uma espécie de validação interpretativa contemporânea que se baseia em um entendimento teórico de que o que os pesquisadores testemunham, participam e criam é sempre múltiplo e parcial. Explora as complexas relações entre ver, fazer e escrever como algo capaz de gerar um conhecimento mais produtivo, que é mais processual e relacional do que estrutural, que conta muitas histórias subjetivamente em vez de objetivamente, que levanta mais questões do que fornece respostas (Ibid., p. 36). Interpreta essa abordagem metodológica como mais produtiva exatamente porque deixa o assunto aberto e fornece aos leitores múltiplas entradas passivas de interpretação.

Conclusão

Este artigo discutiu como conhecimento também pode ser ganho com o processo prático de criação artística sendo incluído como um método na pesquisa acadêmica. Analisou de que forma a prática, tida enquanto modo essencial de investigação, representa não apenas dados para o estudo, mas desempenha papel importante na análise do fenômeno pesquisado. Detalhou o processo de investigação e de criação da performance *Chronica Mobilis*, em uma tentativa de documentar uma bricolagem metodológica entre métodos científicos tradicionais e prática e experiência artística. Descreveu as atividades realizadas pelo pesquisador-praticante, que envolveu prática, teoria e avaliação, compreendidos no processo de criação da performance, no desenvolvimento de estruturas conceituais e na realização de estudos de avaliação da experiência com a obra. Essa metodologia, especialmente aplicada para explorar a natureza da experiência artística e de sua criação, oferece ferramentas alternativas de pesquisa ao também considerar o processo epistemológico do saber-fazer. Este artigo detalhou uma abordagem metodológica passível de ser replicada e implementada por outros pesquisadores, no intuito de auxiliar futuras aplicações em estudos acadêmicos no âmbito das Artes e das Ciências Humanas.

Referências bibliográficas

- ACETI, L. Meanderings and reflections on locative art. **Leonardo Electronic Almanac**, San Francisco, v. 21, n. 1, p. 10-13, 2016.
- CANDY, L. Research and creative practice. In: CANDY, L; EDMONDS, E. A. (org.). **Interacting: art, research and the creative practitioner**. Faringdon: Libri Publishing Ltd, 2011. p. 33-59.
- DEBORD, G. Theory of the Dérive. **Internationale Situationniste**, Paris, v. 2, p. 50-54, 1958.
- EISNER, E. Does arts-based research have a future? Inaugural lecture for the first European conference on arts-based research Belfast, Northern Ireland, June 2005. **Studies in Art Education**, Abingdon, v. 48, n. 1, p. 9-18, 2006.
- GALLOWAY, A. **A brief history of the future of urban computing and locative media**. 2008. 304 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Sociologia e Antropologia, Carleton University, Ottawa, 2008.
- GREENWOOD, J. The limits of language: a case study of an arts-based research exploration. **New Zealand Journal of Research in Performing Arts and Education: Nga mahi a Rehia no Aotearoa**, Christchurch, v. 6, p. 89-100, 2016.
- KINCHELOE, J. L. On to the next level: continuing the conceptualization of the bricolage. **Qualitative Inquiry**, Thousand Oaks, v. 11, n. 3, p. 323-350, 2005.
- LATHER, P. Fertile obsession: validity after poststructuralism. **The Sociological Quarterly**, Abingdon, v. 34, n. 4, p. 673-693, 1993.
- LEMOES, A.; JOSGRILBERG, F. **Comunicação e mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil**. Salvador: Edufba, 2009.
- MCKNIFF, S. Art-based research. In: KNOWLES, J. G.; COLE, A. L. (org.). **Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples, and issues**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2008. p. 29-40.
- ROLLING, J. H. **Arts-based research primer**. Nova Iorque: Peter Lang, 2013.
- SHELLER, M; IVERSON, H. L.A. Re.Play: Mobile Network Culture in Placemaking, **Leonardo Electronic Almanac**, San Francisco, v. 21, n. 1, p. 14-25, 2016.
- TUTERS, M.; VARNELIS, K. Beyond locative media: giving shape to the internet of things. **Leonardo Electronic Almanac**, San Francisco, v. 39, n. 4, p. 357-363, 2006.
- ZIMMERMAN, E. Play as research: the iterative design process. In: LAUREL, B. **Design research: methods and perspectives**. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. p. 176-184.

Recebido em 14/08/2017

Aprovado em 24/11/2017

Publicado em 03/05/2018



Desenhos de Pesquisa

ÂNIMA TRAMA: MEMÓRIA, AFETO E ARTESANIA COMO TECIDO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO

*ANIMA TRAMA: MEMORY, AFFECTION AND CRAFTS AS
FABRIC OF A CREATIONAL PROCESS*

*ÁNIMA TRAMA: MEMORIA, AFECTO Y ARTESANÍA COMO
TEJIDOS DE UN PROCESO DE CREACIÓN*

Ana Rosangela Colares Lavand

Ana Rosangela Colares Lavand

Artista, pesquisadora e militante da dança formada pelo curso técnico de Intérprete Criador, licenciatura plena, e pelo Mestrado em Artes, todos cursados na Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente cursa o doutorado em Artes, na linha de Poéticas e processos de criação do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte (PPGArtes/ICA/UFPA), e integra o Coletivo UmDeNós em Belém do Pará.

Resumo

Este artigo deve ser compreendido como produção têxtil, tessitura e texto de uma dança tramada, um tecido doutoral bordado em linhas de processos de criação, sendo estes cerzidos a partir de três fios condutores: memória, afeto e artesanaria. Arte(sanato) que se alinha a têxteis outros – tessituras de Saramago, Spinoza, Sennett, Ostrower e Salles – a compor uma trama inicial de um processo que se pretende criação de uma dança bordada, configurada a partir de linhas, fios e tecidos.

Palavras-chave: Processo de criação, Memória, Dança, Artesanaria.

Abstract

This study shall be understood as textile production, texture and text of a built dance, a doctoral fabric embroidered on creational processes, which are darned by three conductor threads: memory, affection and craftsmanship. Art (craft) that aligns to other textiles – texts of Saramago, Spinoza, Sennett, Ostrower and Salles – and composes an initial plot of a process that intends to create an embroidered dance, configured from lines, threads and fabrics.

Keywords: Creational process, Memory, Dance, Craftsmanship.

Resumen

Este artículo debe ser comprendido como producción textil, tesitura y texto de una danza creada, un tejido doctoral bordado en líneas de procesos de creación, los que son zurcidos desde tres hilos conductores: memoria, afecto y artesanía. Arte(sanía) que se alinea con otros textiles – los de Saramago, Spinoza, Sennett, Ostrower y Salles – y compone un entramado inicial de un proceso que pretende ser creación de una danza formada desde líneas, hilos y tejidos.

Palabras clave: Proceso de creación, Memoria, Danza, Artesanía.

O fio de Ariadne é cordão umbilical

Observe que a urdidura é aquilo que é constante e imutável, ao passo que a trama é constituída pelos fios de cores claras e escuras, cuja dança cria padronagens cheias de vida e desenhos intrincados. São os fios que dão forma, cor e textura a nossas vidas. (BATT, 2010)

... Três pontos.

... Três fios.

... Três tramas.

Minhas primeiras lições de arte se fizeram com tecido e linha, um aprendizado têxtil que se desenrolou para o tecido muscular e ósseo através dos fios da dança – linhas artísticas diferentes, a dança e o bordado, que compõem a minha identidade de artista, urdidura e trama que compõem o (m)eu tecido.

O que proponho aqui, a quem quer que esteja lendo, é uma conversa fiada. Sendo este o meu primeiro têxtil doutoral, estou ainda em busca do risco mais apropriado para (a)bordar meu objeto de pesquisa, ou objeto de desejo, como prefiro denominar. Minha trama doutoral é alinhada às questões acerca dos processos de criação, em especial o da minha obra, denominada *Ânima Trama*, e neste momento começam a ser desvelados para mim quais os fios condutores do processo e como estes apontam ocupações espaciais, que são os movimentos criadores de uma dança que é trama têxtil.

Minha infância se passou no bairro do Telégrafo Sem Fio, em Belém do Pará, sendo eu filha de uma operária de fábrica de beneficiamento de castanha que se tornava costureira na entressafra. Fui criada por minha avó Ana, figura matriarcal que liderava a família, constituída por mim e meus três irmãos, duas irmãs e mãe. Apesar da presença de meus irmãos, era uma casa de mulheres, em um bairro de mulheres, que eram as figuras mais referenciais de minha infância.

Minha avó era órfã e aprendeu as artes têxteis femininas ensinadas por seu marido, que era estivador na Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro. Convivendo com estrangeiros, principalmente ingleses, ele repassava à esposa afazeres que constituíam, à época (final da década de 1940), uma boa educação feminina: fiar, costurar, bordar e tecer.

É de natureza essencialmente feminina, porque pressupõe atividades exercidas no recesso doméstico pela mão da mulher: fiar, tecer, costurar, bordar, cerzir, remendar. É um ato de criação de novas realidades (panos, roupas, tapetes), de transfiguração do velho em novo (cerzidos, remendos) ou do insípido em belo (bordados e acabamentos), tanto em função utilitária, como meramente decorativa. (TIETZMANN SILVA, 1990, p. 176)

Penso eu que, ressentida pela ausência de figura orientadora feminina, minha avó sempre foi muito preocupada com que minha mãe fosse educada nas artes dos tecidos e fios. Os saberes que ela havia aprendido, ensinava-os; os que não possuía, pagava professoras particulares que ensinassem à minha mãe.

Essa preocupação atingiu as netas também: lembro de minha infância permeada de uma educação tramada, com minha mãe na máquina costurando e fazendo os bordados *richelieu*¹, e também bordando delicadas peças à mão; ou com minha avó sentada no chão da casa fazendo a atividade que mais gostava, o empunhamento² de redes.

As mãos e pés expressivos, os cadernos de riscos, e as infinitas cores das fitas e linhas de bordar são imagens que permeiam meu imaginário infantil. Talvez a mais simbólica imagem familiar que habita em mim seja a de minha irmã mais velha grávida de sua primeira filha, e das incontáveis noites em que as mulheres da família se reuniam para costurar e bordar as roupas daquela que se tornou minha sobrinha mais velha. Eu, aos dez anos, ouvia de minha avó falas sobre a importância do tempo: o tempo de preparar o enxoval de casamento era o necessário para que a menina se preparasse para tornar-se mulher; o tempo de preparar o enxoval do bebê era o tempo necessário para a filha se preparar para tornar-se mãe...

Essa fala me remete ao papel da tramadora que possui em sua mão o fio da memória, a Ananse: personagem criada pela escritora e bordadeira Ana Maria Machado, é uma aranha mítica que conquistou para a humanidade o poder de contar histórias e de lembrá-las. As Ananses são, portanto, tecelãs do fio da memória.

1. Bordado de origem francesa, que leva esse nome por ter sido usado como marca pessoal do Cardeal de Richelieu.

2. Técnica muito utilizada no estado do Pará para colocar punhos novos em redes já usadas. É feita envolvendo-se o punho nos dedos dos pés (urdidura), enquanto as mãos executam a trama.

Há muito tempo atrás, quando os deuses ainda eram os únicos donos de tudo, até das histórias, eu resolvi ir buscar todas elas para contar ao povo. Foi muito difícil. Levei dias e noites, sem parar, tecendo fios para fazer uma escada até o céu. Depois, quando cheguei lá, tive que passar por uma porção de provas de esperteza, porque eles não queriam me dar as histórias, que viviam guardadas numa grande cabaça.

[...] Consegui vencer e ganhei a cabaça com todas as histórias do mundo. Na volta, enquanto eu descia a escada, a cabaça caiu e quebrou, e muitas histórias se espalharam por aí, mas quando eu conto, vou desenrolando o fio da história de dentro de mim, e por isso sai melhor do que quando os outros contam. Por isso, todo mundo pode contar, mas toda aldeia tem alguém como eu, alguma Ananse que também conta melhor essas histórias. E quem ouve também sai contando, e fazendo novas, e trazendo de volta um pouco diferente, sempre com fios novos, e eu vou ouvindo e tecendo, até ficar uma teia bem completa e bem forte. Só com uma teia assim, toda bonita e resistente, é que dá para aguentar todo o peso de um povo, de uma aldeia, de uma nação, de uma terra. (MACHADO, 1985, p. 48)

... Memórias familiares úmidas de afetos e saudades.

Figura 1 – Casamento de minha irmã Ivone. Minha avó Ana é a primeira, da esquerda para a direita; minha mãe Geralda está ao lado do noivo, de vestido estampado; e eu, como dama de honra



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 1979.

Hoje sou uma criadora, uma artista, e entendo que esses foram meus primeiros ensinamentos em arte, meus primeiros processos criativos. Ali aprendi a selecionar temas, motivos, riscos, materiais, e a criar diferença tanto do modelo previamente selecionado como das outras bordadeiras tecelãs da família. Assim entendo meu processo de criação pessoal, que parte de uma técnica geral (pois todas aprendiam a mesma técnica de bordado), mas, a partir da incorporação desta, o meu corpo, com modos específicos de se adaptar e de produzir técnica, criava modos próprios e únicos de materializar arte.

Vivo o processo de criação em arte como uma abordagem do afeto, que me vem pela via do espaço que a memória ocupa em meu desfiar da arte. Entendo o espaço como o modo de organizarmos nosso existir, portanto, quando trato de espaço aqui, refiro-me exatamente ao modo como organizo meu criar, sendo este meu modo de existir.

Falar de memória abre a possibilidade de contato com diversos autores referenciais: Le Goff, Paul Ricoeur, Bachelard, todos grandes pensadores que dissertam acerca da memória. Eu, artista, por uma necessidade egoísta e autoafirmativa desse modo de estar no mundo, defendo que meus mais importantes referenciais são em sua maioria artistas, que compartilham comigo esse modo específico de desvelar o mundo e a vida. Assim, é a tessitura de palavras de José Saramago a que mais se aproxima de minha sensação de memória.

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro. Podemos navegar no mar do passado próximo graças à memória pessoal que conservou a lembrança das suas rotas, mas para navegar no mar do passado remoto teremos de usar as memórias que o tempo acumulou, as memórias de um espaço continuamente transformado, tão fugidio como o próprio tempo. (SARAMAGO, 2009, p. 15)

Proponho, portanto, que quando tratamos de *Ânima Trama*, ou também percebida por mim como o feminino que trama, o mar de meu passado próximo, de águas rasas, me leva a essas memórias da infância tramada no Telégrafo Sem Fio. Essas águas são habitadas por minhas mulheres, mulheres

que me criaram, minha avó Ana, minha mãe Geralda, minhas irmãs Ivone e Rosi. Mulheres que compõem em mim a imagem universal de um feminino, meu arquétipo do feminino, um feminino que trama.

O termo anima na psicologia analítica de Carl Jung denomina o arquétipo primordial do feminino, que é elaborado na dimensão da individualidade, bem como a partir da cultura social na qual estamos inseridos, constituindo nossa sexualidade afetiva. A anima é correntemente entendida como passiva, tolerante, flexível, ligada ao sentimento, à intuição; é amorosa, evita conflito, é protetora do mundo afetivo e ligada à criação.

A anima é criadora, criadora de vida e de arte.

O feminino borda, tece, trama...

A anima trama vida, labirintos, afetos e memórias.

Para além de minhas memórias familiares, ou seja, em suas profundezas, “anima trama” pode ser compreendida como o arquétipo universal do feminino que trama. Este, para Saramago e para mim, é o mar profundo em cujas águas habitam as memórias que o tempo acumulou.

Esse arquétipo universal foi suscitado em mim nos fazeres tramados, mas também nas inúmeras histórias contadas e recontadas por minhas mulheres. Os mitos femininos das linhas e dos tecidos aparecem tanto nas histórias contadas como nas histórias lidas por mim na infância.

A importância dos mitos reside em seu poder de tornar disponível ao indivíduo um encontro simbólico consigo mesmo. Quando propomos a vivência de uma história ancestral [...], pode-se dizer que, na verdade, trazemos para a contemporaneidade um mito arcaico, justamente porque temos esse mito dentro de nós. (DINIZ, 2010, p. 16)

Esse espaço longínquo, espaço memorial, espaço de afetação de um mito universal, é a própria mulher que trama. Sou afetada justamente porque o mito está em mim, guardo objetos simbólicos de sua presença: a toalha de mesa bordada por minha mãe e avó para o meu primeiro aniversário, as peças bordadas por mim para o nascimento de minhas filhas. Sou neta de Ariadne, sou filha de Perséfone, sou Aracne.

Os fios deste tecido
foram retirados
dos meus próprios nervos
retesados
E a tinta que o pigmenta
de encarnado,
meu sangue.
– Não o derramado
mas o que circula,
se gasta e se inventa.
(SCHMALTZ, 1979, p. 40)

Sou afetada por mim mesma, por minhas histórias e pelas histórias de outras tantas tramadoras, que se tornam minhas por uma herança que se perde no tempo. Sou afetada pelas minhas mulheres, minha linhagem, minha avó Ana, minha mãe Geralda, por minhas irmãs, professoras, amigas, e por um feminino que trama e me move. Afeto é entendido aqui como a potência de ser afetado. Seguimos o fio de pensamento tecido por Baruch Spinoza, que pontua que “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (apud GUINSBURG, J.; CUNHA, N.; ROMANO, R., 2014, p. 163).

Sinto-me afetada pelo encontro simbólico comigo mesma. Encontro o mito que mora em mim, que me tece ao mesmo tempo em que é tramado por mim. Minha potência de vida é aumentada em atos de atar.

Compreendo esses atos de atar como processos de artesanaria. Essa noção é assumida aqui a partir da tessitura de Richard Sennett, que a compreende como um conhecimento encarnado e um conhecimento de si. É o elogio ao trabalho bem feito, que gasta o tempo que for necessário, ainda que seja muito tempo, na composição e expressão de um resultado. A artesanaria é também pensamento e combina “cabeça e mão” de maneira especialmente rigorosa e articulada no desenvolvimento de uma habilidade, de um compromisso único com o material de trabalho, de uma disposição curiosa com o material em uma relação inquietante, e muitas vezes dolorosa, com a técnica (SENNETT, 2009, p. 360)

Atos de atar

O tempo passou, a aranha Berenice cresceu e ficou adulta, dona do seu nariz e do destino dos fios das suas teias. Até tecia uma ou outra teia, como as outras aranhas, mas continuava firme no seu ofício de bordar teias, em vez de tecer teias. E os fios de suas teias bordadas foram aparecendo, cruzados, entrelaçados, paralelos, entrecruzados, sobrepostos, arredondados... (GARCIA, 2014)

No ano de 2016 escrevi o projeto intitulado *Ânima Trama*, que se propõe tratar do feminino que trama. Inscrevi-me na bolsa de pesquisa e experimentação artística do Projeto Seiva, financiado pelo governo do estado do Pará, e no processo de seleção da primeira turma de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPa). Passei em ambas e abriu-se a possibilidade de desenvolver o processo de criação em duas esferas que tradicionalmente provocam um acirramento de certas dicotomias da arte: o fazer e o pensar, a arte e o artesanato, o palco e a academia, o artista e o pesquisador.

Parto para a tarefa de tecer, e junto comigo estão dois companheiros – Leo Barbosa e Matheus Soares – que formam o Coletivo UmDeNós, grupo que busca pesquisar as diversas possibilidades da dança contemporânea. Afirmando essa escolha de dois homens para compor o elenco do trabalho, que tem por base de criação o feminino, tramada em dois elementos: o primeiro diz respeito à concepção de Carl Jung sobre a anima, na qual ele afirma que todos os humanos possuem uma dimensão anima e uma dimensão animus – esta última faz relação com o arquétipo masculino. O segundo elemento de escolha é que minha avó foi ensinada a bordar por seu marido, portanto a figura masculina na minha história familiar conduzia também ao encontro da anima.

Figura 2 – Cena do *Ânima Trama*



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2016.

Aqui busco recortar em linhas gerais o processo de criação inicial desse experimento cênico; se uso o termo experimento é porque não acredito que o trabalho tenha chegado em sua versão final, se é que haverá uma.

Estamos no universo da concretização do projeto poético do artista, em que a experimentação mostra-se como seu momento de exploração. Ao corrigir ou modificar uma possível concretização de seu grande projeto, o artista vai explicitando para ele próprio o que espera da obra e, assim, seus propósitos ganham contornos mais nítidos. Ao mesmo tempo, esse mesmo conjunto de princípios coloca a obra em constante avaliação e julgamento. (SALLES, 2013, p. 154).

Para uma aproximação desse processo proponho a observação da Figura 2: é o registro de um dos momentos finais da apresentação do resultado da bolsa de pesquisa e experimentação artística que nos foi concedida pelo Projeto Semear.

Fayga Ostrower afirma que “a forma não traduz, ela é; ela capta o mais exclusivo do fenômeno porque jamais se desvincula da matéria em questão” (OSTROWER, 2013, p. 69). Portanto entendo que a imagem em questão, com suas linhas retas, curvas, vazios, acúmulos, convergências, divergências e dispersões, não traduz o processo de criação, ela é o processo. Ao dialogar com a imagem, esta desata os fios condutores do próprio processo; cada um

desses fios é composto por três dobras, construídas por inúmeros filamentos. Entender isso é entender que o processo é múltiplo, é coletivo e é uma parceria que traz consigo os sujeitos da cena e todos os sujeitos que constituíram os sujeitos da cena.

Eu, Leo Barbosa e Matheus Soares reconhecemos em nossas avós o arquétipo primordial do feminino que trama. Ana, minha avó, Elza, avó de Leo, e Albertina, avó de Matheus, são, portanto, as dobras da pesquisa e, no desenrolar da história, quem teceu a alma nessas mulheres constitui os filamentos que serão investigados. Os três criadores aqui apresentados foram criados por avós; nós as tratamos, portanto, como criadoras de criadores. Elas assumem, assim, o papel das três fiandeiras do universo criador desses três criadores.

As três fiandeiras (três moiras ou três parcas) são um mito grego, desdobrado na cultura romana, sobre três mulheres velhas que possuem na mão o poder de tecer destinos e de reger o tempo. Cloto, ou Nona, é a mulher que fia o fio da vida, a virgem que rege a gestação e o nascimento e que simboliza o passado. Láquesis, ou Décima, é a mulher que possui a tarefa de tecer ou sortear a vida, a mãe que rege o crescimento e o desenvolvimento e que representa o presente. Por fim, Átropos, ou morte, é a anciã que corta o fio da vida e simboliza o futuro. As figuras são sobrepostas: Ana, Elza e Albertina, as três moiras criadoras de criadores.

A trama formada não é uniforme, é criação multiforme, criação como tessitura; e, para tratar dela, coletei expressões usadas por Cecília Salles em *Gesto Inacabado*. No livro, essas expressões não possuem intenção de ser conceitos; são expressões tecidas pela autora em seu texto, mas que, ao serem lidas por mim, instauram nexos de sentido para a compreensão do meu processo de criação, pois que “todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado, quando nexos são estabelecidos” (SALLES, 2013, p. 94).

O *Ânima* é, em Salles (2013), tessitura de vínculos, invenção combinatória, rede de inferências e emaranhado de impressões. Esse emaranhado de impressões me conduz a inquirir quais os fios que o compõem, e parto então para a criação de um risco de pesquisa, uma invenção criadora, apresentando os fios que compõem a trama cênica.

Um fio de voz trata da voz que canta as cantigas ensinadas e cantadas por nossas avós – canções de ninar, músicas de trabalho, sons memoriais, sons de uma herança coletiva que se perde no tempo – e esse mesmo fio fala e conta das histórias e do processo de criação – o próprio processo é apresentado, cantado e contado como cena.

Um fio de luz representa a iluminação da cena: luz tramada, tecida pelos próprios intérpretes; fio que conduz; fio dourado como o fio de Ariadne, que é o fio da vida. A luz é, portanto, também trama; dizemos que é uma luz bordada, pois borda nosso espaço cênico afetivo.

Figura 3 – *Ânima Trama* e o fio de luz



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2016.

O fio da história é o roteiro, aquele que conduz o espectador pelos lugares da criação que foram selecionados pelos criadores para compor a cena, ou seja, o fio condutor de nossa tessitura cênica. O fio da vida são nossas memórias familiares, são as histórias vividas, ouvidas e recontadas, a história/memória vivida e compartilhada, a história que começa pessoal e se torna coletiva.

No centro do palco
Uma trama de fios
No meio deles
Um de Nós
Tece um bordado
Empunha uma rede

Benze uma espinhela caída
 Outro de Nós
 Tece suas tramas
 Entremeadas com cantigas
 Das estórias de ninar
 Que embalam os sonhos dos filhos
 Desses arquétipos femininos
 Da memória oral
 Ecoa a tessitura do punho da rede
 E dos meus olhos jorrava uma vida
 E a emoção de sermos UM
 (NO CENTRO do palco..., 2016)

Todos esses fios compõem um tecido de criação dançante, tecido que é meu corpo – tecido de carne, sangue e memória. Ao tramá-lo percebemos o nó como parte inerente do processo; aqui “nó” pode ser entendido como o espaço onde os fios se unem em grau alto de tensão, e é diferente do ponto, que são conexões onde os fios se entrelaçam com o tecido. Tecido e fios se unem para compor a trama, que é o tecido constituído por diversas linhas cruzadas em uma tessitura de vínculos.

Figura 4 – *Ânima Trama* como tessitura de vínculos



Fonte: Arquivo da pesquisadora, 2016.

Findo este têxtil reafirmando que arte é criação de verdades, criação que transforma realidades e cria conhecimentos, assim como afirma Salles:

A verdade da arte é, portanto, construída ao longo do processo, à medida que a obra vai ganhando materialidade com modos de funcionamento próprios. Esse processo de construção de verdades revela-se, assim, como um percurso sensível de criação de uma realidade transformada, que tem o poder de aumentar a compreensão do mundo. A criação pode, assim, ser vista como processo de produção de conhecimento. (SALLES, 2013, p. 141)

Como Aracne que sou, continuo a extrair de meu ventre o processo que crio, das minhas entranhas se produz o fio que tece criação, que me religa ao cordão que me alimentou no ventre, que como fio de Ariadne me religa a uma história que se perde de mim, mas nem por isso deixa de ser a minha. E me vejo, me enxergo, em meu bordado, na trama que crio. Sou eu ali exposta, o tecido a minha carne e os fios inúmeros que me atravessam e criam um outro de mim, no mesmo e ao mesmo tempo, os dois são eu.

... Três pontos.

... Três fios.

... Três tramas.

... Era uma vez, eram duas vezes, eram três vezes. Bordado pronto, momento de recomeçar, escolher motivo, tecido, fios e cores para um próximo bordado.

Referências bibliográficas

- BATT, T. R. **O tecido dos contos maravilhosos**: contos de lugares distantes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DINIZ, L (org.). **Mitos e arquétipos na arteterapia**: os rituais para se alcançar o inconsciente. Rio de Janeiro: WAK, 2010.
- GARCIA, E. G. **A aranha bordadeira**. São Paulo: Elementar, 2014.
- GUINSBURG, J.; CUNHA, N.; ROMANO, R. (org.). **Spinoza Obra Completa IV**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- LOPES, C. T. **Os nós de “A alquimia dos nós”**. 1989. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1989.
- MACHADO, A. M. **De olho nas penas**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1985.

- _____. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 173-196, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/5ycKWE>>. Acesso em: 11 set. 2017.
- NO CENTRO do palco... **Coletive Umdenós**, [S.l.], 2016. Facebook. Disponível em: <<https://goo.gl/cao37v>>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- SALLES, C.A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SARAMAGO, J. **O caderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHMALTZ, Y. **A alquimia dos nós**. Goiânia: Secretaria de Educação e Cultura, 1979.
- SENNETT, R. **O Artífice**. São Paulo: Record, 2009.
- TIETZMANN SILVA, V. M. Penélope questionada – o tema do fio em Yêda Schmaltz. **Signótica**, Goiânia, ano II, p. 175-189, 1990.

Recebido em 11/09/2017

Aprovado em 24/11/2017

Publicado em 03/05/2018



O ÉPICO, O PERSPECTIVISMO, A MISCIGENAÇÃO E A MALANDRAGEM NAS FRICÇÕES ENTRE O ARTISTA-PESQUISADOR E O PESQUISADOR-ARTISTA

*THE EPIC, THE PERSPECTIVISM,
THE MISCEGENATION AND THE MALICE IN
FRICTIONS BETWEEN THE ARTIST-RESEARCHER
AND THE RESEARCHER-ARTIST*

*LO ÉPICO, LO PERSPECTIVISMO, EL MESTIZAJE
Y LA PICARDÍA EN LOS ENFRENTAMIENTOS
ENTRE EL ARTISTA-INVESTIGADOR Y
EL INVESTIGADOR-ARTISTA*

Luiz Eduardo Frin

Luiz Eduardo Frin

Doutorado pelo Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (Unesp).
Ator, cantor, diretor de teatro e dramaturgo.
Professor do curso profissionalizante do
Indac (Instituto de Arte e Ciência) – Escola de
Atores (São Paulo/SP) e da Escola de Artes
Cênicas Wilson Geraldo (Santos/SP).

Resumo

Neste trabalho, apresento resumidamente elementos da minha tese de doutorado *Épica, em perspectiva, miscigenada e malandra: mergulhos em processos criativos da Cia. Livre e da Cia. Teatro Balagan trazem à tona forma de produção do sujeito teatro de grupo paulistano*, em que defendi que a forma de produção desenvolvida pelo sujeito histórico **teatro de grupo paulistano** é predominantemente épica e comporta elementos fundantes do denominado povo brasileiro: a miscigenação, o perspectivismo e a malandragem. Além disso, relato neste artigo algumas fricções ocorridas no processo de pesquisa, concernentes às relações estabelecidas entre o sujeito pesquisador e o objeto de pesquisa, fricções estas que foram determinantes para a forma final ensaística do trabalho.

Palavras-chave: Épico, Perspectivismo, Miscigenação, Malandragem, Ensaio como forma.

Abstract

In this paper, I briefly present elements of my PhD dissertation *Épica, em perspectiva, miscigenada e malandra: mergulhos em processos criativos da Cia. Livre e da Cia. Teatro Balagan trazem à tona forma de produção do sujeito teatro de grupo paulistano* [Epic, in perspective, miscegenated and malicious: immersions in creative processes of the Cia. Livre and of the Cia. Teatro Balagan bring to light production form of the subject São Paulo city theatre group], in which I argued that the form of production developed by the historical subject **São Paulo city's theater group** is predominantly epic and contains fundamental elements of the so-called Brazilian people: miscegenation, perspectivism and rascality. In addition, I report in this article some frictions that occurred in the research process, concerning the relations established between the researcher subject and the research object, frictions that were decisive for the final essay form of the work.

Keywords: Epic, Perspectivism, Miscegenation, Rascality, Essay as form.

Resumen

En este trabajo presento resumidamente elementos de la tesis de doctorado *Épica, em perspectiva, miscigenada e malandra: mergulhos em processos criativos da Cia. Livre e da Cia. Teatro Balagan trazem à tona forma de produção do sujeito teatro de grupo paulistano* [Épica, en perspectiva, mezclada y pícara: inmersiones en procesos creativos de la Cia. Livre y de la Cia. Teatro Balagan sacan a la luz forma de producción del sujeto teatro de grupo de la ciudad de São Paulo], en que defendí que la forma de producción desarrollada por el sujeto histórico **teatro de grupo de la ciudad de São Paulo** es predominantemente épica y comporta elementos fundantes del llamado pueblo brasileño: el mestizaje, lo perspectivismo y la picardía. Además, relato en este artículo algunos enfrentamientos ocurridos durante el proceso de investigación, concernientes a las relaciones establecidas entre el sujeto investigador y el objeto de investigación, enfrentamientos que fueron determinantes para la forma final ensayística del trabajo.

Palabras clave: Épico, Perspectivismo, Mestizaje, Picardía, Ensayo como forma.

Em 2 de maio de 2017, defendi a tese: *Épica, em perspectiva, miscigenada e malandra: mergulhos em processos criativos da Cia Livre e da Cia. Teatro Balagan trazem à tona forma de produção do sujeito teatro de grupo paulistano* (FRIN, 2017). Neste artigo, além de compartilhar sinteticamente elementos da tese de doutoramento elaborada sob a orientação de Alexandre Mate no Instituto de Artes da Unesp, intento apresentar elementos que considero essenciais do processo de pesquisa do qual o trabalho foi resultante.

Como objeto de pesquisa, dentre a multifacetada produção teatral paulistana contemporânea, destaquei a realizada por grupos e companhias que trabalham a partir de ideais colaboracionistas de criação e de administração interna. Coletivos teatrais que compõem o sujeito histórico **teatro de grupo paulistano**. Artistas associados que, além de produzirem espetáculos teatrais, editam publicações, promovem debates, cursos e exercem atividade política militante. A partir da observação desse cenário, elaborei a seguinte hipótese: “a produção continuada de tantos coletivos teatrais paulistanos [...] estruturou

arcabouço teatral prático (que engloba prática e teoria) específico e singular na cidade de São Paulo, nesse início do século XXI?” (FRIN, 2017, p. 25).

Para verificar tal hipótese, acompanhei *in loco* o trabalho da Cia Livre, dirigida por Cibele Forjaz, e da Cia. Teatro Balagan, capitaneada por Maria Thaís. Companhias paulistanas que estrearam seus primeiros espetáculos em 2000 e mantiverem atividade continuada, não sem percalços e reformulações – o que foi uma das justificativas para que fossem escolhidas para compor o objeto da tese. Além do mais, as duas preparavam novos espetáculos no momento da pesquisa – A Livre criava *Maria que virou Jonas ou a Força da imaginação* (2015) e a Balagan preparava *Cabras – cabeças que voam, cabeças que rolam* (2016).

O ponto de partida para o espetáculo da Cia. Livre foi o ensaio nº XXI: “Da força da imaginação”, do filósofo francês Michel de Montaigne (1533-1592) (MONTAIGNE, 1987). No referido ensaio, o autor narra a história de uma menina, Marie, que, ao saltar, vê seu corpo passar por uma transformação com o afloramento de um pênis. A partir daí, passa a ser chamada de Germain.

A ideia de realizar um espetáculo sobre questões de gênero partiu da atriz Lúcia Romano, que se utilizou da seguinte prerrogativa da Cia. Livre: “Qualquer um de nós pode encabeçar um projeto, desde que consiga convencer os outros a ir junto” (FORJAZ, [2007?], p. 47). Romano defendeu assim a sua proposição:

Gostei da história [de Montaigne] porque ela questiona o que aceitamos como natural, um conceito que vai mudando no decorrer das épocas. Existe, hoje, uma norma que tenta nos colocar um modelo binário [homem e mulher] que não dá conta das múltiplas possibilidades que existem. A ideia de que existe uma diferença fundamental nos corpos permite que as pessoas cometam barbaridades. (ROMANO apud BOMFIM, 2015)

A partir da escolha do tema, os integrantes da Livre convidaram alguns dramaturgos para fazer propostas ao projeto. Paralelamente, a Companhia manteve uma rotina de trabalho sobre o tema que tinha, como elemento central, o que a Cia. Livre denomina de *workshop* e que funciona assim:

Cada artista [da Companhia] elabora uma apresentação, com foco na sua área específica de criação, que irá revelar à equipe a maneira pela

qual cada integrante se apropriou do tema escolhido, por meio de diferentes meios, e de que maneira está encaminhando a sua criação. Cada *workshop* tem o seu artista responsável, mas, invariavelmente, conta com a participação de outros integrantes, quando não de toda a equipe. Dessa maneira, ocorre o que parece ser uma contaminação prática de pontos de vista. (FRIN, 2015, p. 48-49)

Esse *modus operandi* permite que o processo prático da Cia. Livre, mesmo em fases predominantemente teóricas, permaneça em produção estética, em criação de material cênico que poderá, ou não, ser utilizado no espetáculo em criação. Assim, desde os seus momentos iniciais, a criação é compartilhada em processo de recepção – nas apresentações dos *workshops*, ou quando convidados são recebidos em frequentes ensaios abertos invariavelmente sucedidos por conversas e debates.

Do processo de criação textual com dramaturgos convidados, resultou um texto dramático escrito por Cássio Pires que, em hibridação com uma seleção do material cênico criado no desenvolvimento dos *workshops*, compôs o espetáculo. Esse processo de hibridação se deu da seguinte maneira: no texto criado por Cássio Pires, a questão da transexualidade invadiu a vida de um casal (Ela e Ele) quando um pênis eclodiu na personagem Ela. Determinou-se, então, que as personagens do texto de Pires seriam interpretadas por Neo Maria e Jonas Couto, figuras transexuais criadas no processo, respectivamente, por Lúcia Romano e Edgar Castro. Também, a encenação do texto de Pires seria intercalada por intervalos nos quais Neo Maria e Jonas Couto representariam cenas criadas e lapidadas no andamento da pesquisa – tais momentos receberam o nome de **camarins**. Para completar, um sorteio passou a definir quem, entre Neo Maria e Jonas Couto, interpretaria as personagens Ela e Ele em cada apresentação. Assim, buscou-se, de acordo com reflexões sobre o assunto – das quais se destacam as teses de Judith Butler (2015) –, enfrentar artisticamente a imposição da relação causal e heteronormativa entre sexo, gênero, desejo e prática sexual.

Desse modo, uma estrutura metateatral em camadas foi criada. Os denominados **camarins** constituíram-se em momentos híbridos, nos quais expedientes épicos (relatos e canções) e de *performance* (improvisações, falas diretas ao público, sorteios etc.) se mesclavam e serviam de anúncio, de

antecipação e de material referencial para o que seria apresentado na cena e nas proposições reflexivas sobre ela.

No que diz respeito à Cia. Teatro Balagan, um novo projeto é iniciado com a definição do que a Companhia define como uma **imagem-espaço**. A partir daí, a Companhia procura transportar-se, imergir, relacionar-se com pessoas e lugares associados com a **imagem-espaço** definida:

Na gênese dos processos criativos da Cia. Teatro Balagan a definição de uma **imagem-espaço** é um dos acontecimentos fundamentais da investigação artística. Ao fazê-la, define-se não um campo situacional, delimitado historicamente, mas uma condição territorial que carrega certos atributos míticos, uma área onde o **imaginário** dos artistas pode se encontrar durante os meses de ensaio. (DIAS; THAÍS, 2014, n.p., grifo das autoras)

Destaca-se, também, que desde a sua fundação, a Balagan interessou-se por pesquisar a representação de realidade material, simbólica, imagética, sensorial e de tantas outras que se relacionam com a humanidade, mas que não são exclusivamente premidas por ela. Então, *Cabras – Cabeças que voam, cabeças que rodam* mescla essas duas características fundantes da Companhia. O território visitado é o da guerra, não a que dizima, mas a relacional no universo do cangaço brasileiro. Em cena, atores e atrizes representam homens, mulheres, objetos e animais, como a bala, a faca, o cachorro, a cabra – todos inseridos no contexto mitológico do conflito.

Os intérpretes da Balagan se mantêm em constante treinamento corporal e vocal. A inspiração primeira do trabalho da Companhia são as proposições do encenador russo V. E. Meierhold (1874-1940), apontado pela diretora Maria Thaís (2009, p. 1), como o seu mestre imaginário. Entretanto, a Balagan mantém pungente relacionamento com diversos profissionais que particularizam a preparação dos intérpretes de acordo com as especificidades de cada espetáculo. A presença de Maria Thaís, em proposição pedagógica, também se destaca na condução do treinamento da Companhia – lembra-se que a diretora interessa-se por pesquisar, (também) academicamente, o papel pedagógico do encenador. Destacam-se dois eixos universalizantes que se hibridizam nesse processo preparatório: o de danças e cantos tradicionais relacionados à cultura popular brasileira e o das artes marciais orientais.

Cabras... também evidencia uma característica fundamental da Balagan. Grande parte do material produzido pela Companhia – não apenas seus espetáculos, mas também seus programas e o seu livro publicado (THAÍS, 2014) –, caracteriza-se por se apresentar ao espectador como estrutura a ser decifrada e completada. No caso específico de *Cabras...*, o espetáculo é composto por vinte curtas narrativas de autoria de Luís Alberto de Abreu. A partir da determinação do **território**, as narrativas foram criadas por meio de conversas entre Abreu e Maria Thaís e de trocas com os intérpretes em processo colaborativo no qual o estudo e a experimentação ocuparam lugar central. Também, um processo de extensa experimentação levou à constituição da forma final do espetáculo dividida em quatro partes: Guerra; Guerra – Festa; Guerra – Fé; Guerra Fogo, Paz, Fogo (THAÍS; PAULA, 2016, p. 5). Na peça, cada uma das quatro partes é formada por uma narrativa que serve de introdução, três que formam o corpo essencial da parte em questão, e a última, que finaliza aquele momento. A inspiração para essa estrutura veio dos trípticos, estruturas muito usadas na Idade Média, principalmente como oratórios, que emolduram quadros e permitem, a partir de uma mesma estrutura, a observação por múltiplos pontos de vista. Até que se chegasse à versão final, versões preliminares foram apresentadas e experimentadas, em diferentes localidades.

Para refletir sobre a produção de grupos e companhias, como a Livre e a Balagan, que atuam sobre auspícios colaboracionistas na atual produção teatral paulistana, evidenciou-se a necessidade da elaboração de panorama histórico contextualizante. Essa elaboração permitiu determinar, em meados dos anos 1970, em processo de enfrentamento da ditadura civil-militar então vigente no Brasil, o início do contínuo desenvolvimento da forma de produção pautada por pressupostos coletivistas na qual a utilização de expedientes épicos é preponderante. Forma, por pressupor uma estruturação (OSTROWER, 2013).

Por outro lado, o acompanhamento e o estudo das atividades das companhias trouxeram, para o centro das análises, teses defendidas por autores que referenciaram os trabalhos da Balagan e/ou da Livre, a saber: o conceito de perspectivismo ameríndio defendido por Eduardo Viveiros de Castro (2002), da miscigenação do povo brasileiro, apresentado por Darcy Ribeiro

(2015), e o da malandragem na sociedade brasileira, tal como apresentado por Antonio Candido (1970) e Roberto DaMatta (1997).

No que diz respeito à forma épica da chamada tríade clássica – o épico, o lírico e o dramático –, em linhas gerais, ao épico é associada a narração (ROSENFELD, 2008; STALLONI, 2007). O termo grego *epikos* é formado por *epos*, que se refere à palavra e pelo sufixo *ico*, que carrega o significado de relativo. Épico associa-se, então, à representação de acontecimentos por meio de palavras, daí ser a principal forma de apresentação de eventos históricos, míticos, heroicos ou lendários. Por sua vez, o termo drama remete, em sua origem grega, ao conceito de ação. Em linhas gerais, o gênero dramático concerne à busca da representação da realidade por verossimilhança e por meio de personagens individualizadas que expressam sua vontade a partir de ações materializadas nos diálogos, em um tempo convencionado como o presente. No gênero dramático o mundo é representado por intermédio de relações intersubjetivas premidas pelo conflito (SZONDI, 2001).

Desse modo, o gênero dramático centra-se na individualidade, enquanto o épico associa-se ao coletivo (ABREU, 2000; BENJAMIN, 1994; SZONDI, 2001). Por isso, no contexto da produção teatral pautada por pressupostos coletivo-colaboracionistas, a utilização da cena épica tornou-se central. Nesse contexto, a perspectiva múltipla de um conjunto de artistas tende a se impor à visão de um único sujeito criador em relação a um determinado tema, o que faz com que o espetáculo seja, em tese, uma espécie de experiência resultante que hibridiza contribuições de diferentes modalidades artísticas. Obras icônicas que se apoiam na exposição imagética como espécie de materialização das experiências compartilhadas. Trabalhos que, mesmo que não explicitem claramente um viés político, resultam de um processo no qual um claro posicionamento de ordem política – a valorização do coletivo – foi fundamental.

A *Livre e a Balagan* apresentam as reflexões do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002) como referência conceitual para suas atividades (TEIXEIRA; ROMANO; MINA, 2012; THAÍS, 2014). Destaca-se, dentre essas referências, a tese do perspectivismo ameríndio que é “concepção, comum a muitos povos do continente [americano], segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que aprendem segundo pontos de vista distintos” (CASTRO, 2002, p. 347).

Desse modo, em comunidades ameríndias estudadas pelo antropólogo, o relacional impõe-se ao absoluto e, assim, as definições de diferentes seres são transitórias e dependem de relações estabelecidas com outros seres, com a natureza e com as crenças sobrenaturais. Assim, o mundo e seus díspares habitantes se mantêm em estado de constante transformação.

Um espetáculo criado a partir de forma de produção coletivo-colaboracionista, via de regra, fricciona, em uma mesma estrutura espetacular, diversos pontos de vista a respeito de um tema e, assim, busca estabelecer uma espécie de jogo com o público no intuito de incitá-lo a concluir a obra de diferentes maneiras. Torna-se importante que um espetáculo não se apresente como absoluto, mas que apresente possibilidades de relativização a partir das elucubrações de cada integrante do público.

Em processos colaboracionistas espera-se, também, a participação de cada artista da equipe criativa em diferentes nichos da criação de um espetáculo teatral, o que permite o intercâmbio de papéis entre os integrantes do coletivo artístico. Desse modo, cada criador também permanece em constante transformação.

No que diz respeito ao conceito de miscigenação, Darcy Ribeiro (2015) defende que o denominado povo brasileiro é resultante de miscigenação de suas três matrizes: europeia, indígena e africana. Assim, comporta elementos culturais essenciais de suas matrizes, entretanto, se configura como único e singular uma vez que reelabora esses elementos e os reapresenta em contexto próprio – ao mesmo tempo semelhante e diferente do original. Desse modo, o brasileiro se formou pela absorção e, ao mesmo tempo, negação de preceitos de suas matrizes fundadoras.

Um espetáculo que se origina da forma de produção coletivo-colaboracionista, aqui em questão, tem sua unidade alcançada justamente pela miscigenação das diferentes características dos integrantes de uma equipe de criação; da interpolação de contribuições de outras linguagens artísticas; do hibridismo dos gêneros literários e de diverso material prospectado no desenvolvimento de pesquisa para a criação espetacular. A criação, então, tende a incorporar e renegar influências diversas da história do teatro brasileiro e de procedimentos de criação, de correntes e de pressupostos estéticos nacionais e internacionais.

No que diz respeito à malandragem, em cada novo processo de criação de um espetáculo no contexto aqui apresentado, cada artista criador precisa ter segurança para apresentar suas diferentes propostas, de maneira descompromissada, sem se preocupar com erros e acertos. Assim, uma analogia pode ser feita com a tese defendida por Antonio Candido (1970). Ao analisar *Memórias de um sargento de milícias* (1952), obra que tem o malandro como figura central, Candido escreveu que o romance de Manuel Antônio de Almeida: “parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão” (Ibid., p. 76-77).

No contexto criativo em questão, a curiosidade deve imperar para que tudo seja experimentado em cena e retrabalhado inúmeras vezes, sem preocupações exacerbadas em relação a erros e acertos, antes que sua pertinência para o espetáculo propriamente dito seja definida. Assim, os criadores permanecem em uma espécie de jogo criativo, no qual a astúcia para apresentar novas propostas ou para se relacionar com proposições de parceiros é muito relevante.

Ainda sobre o tema da malandragem, Roberto DaMatta (1997) considera que a dialética fundamental da sociedade brasileira é a de se pretender pautar por arcabouço de leis universalizantes sob o auspício da igualdade de todos, mas se estruturar em rígida hierarquia premida principalmente pela clara diferenciação de classes socioeconômicas. A partir desse prisma, o autor analisa que tal dialética é mantida muito com o auxílio de três grandes festividades nacionais: o Carnaval, a parada militar e o culto religioso. Nesse contexto, o Carnaval – que tem no malandro um de seus principais elementos – seria o momento da inversão da estrutura hierárquica de classes vivenciada na sociedade brasileira; a parada militar, a reafirmação dessa hierarquia; e o culto religioso, a conciliação dos diferentes níveis na estrutura social.

Na forma de produção do sujeito histórico **teatro de grupo paulistano**, a estrutura hierárquica mais comumente presumida e, muitas vezes, idealizada, é a de hierarquia horizontal: em tese, são mantidas as especificidades de cada função no processo de criação, sem que isso represente a prerrogativa de poder de uma função sobre outra. Entretanto, o que pude auferir ao acompanhar os processos de criação mencionados aqui, principalmente na relação da função diretiva com as demais funções, é que há momentos,

sobretudo nos iniciais, nos quais o papel da função diretiva se concentra em incentivar ao máximo a criatividade propositiva dos integrantes da equipe, que, de certa forma, comandam o processo. Entretanto, em fases de conclusão dos trabalhos, a direção tende a lançar mão da prerrogativa da função e uma espécie de afirmação hierárquica é estabelecida.

Defendi, então, que a produção continuada de agrupamentos teatrais na cidade de São Paulo acarreta um modo de fazer teatral singular, que leva a realizações estéticas e arcabouço reflexivo também singulares. Ao conjunto dos procedimentos experienciados por tais agrupamentos apliquei o termo, definido social e historicamente, de forma de produção. Essa forma de produção traz preceitos que podem ser articulados conceitualmente com determinadas teses de alguns pensadores que se debruçaram sobre as idiossincrasias do chamado povo brasileiro. Uma forma de produção, então, que é predominante épica, atua no sentido de apresentar múltiplas perspectivas de temas abordados, miscigena teorias, técnicas e procedimentos de maneira que pode ser rigorosa ou, malandramente, livre e descompromissada. Forma de produção que se associa a mecanismos públicos municipais e estaduais de financiamento à atividade cultural, como a Lei Municipal de Fomento ao Teatro (SÃO PAULO, 2002) e o Programa de Ação Cultural (ProAC) do governo estadual.

Parto, agora, para a exposição de idiossincrasias do acompanhamento das atividades da Cia. Livre e da Balagan, que permitem uma reflexão de caráter metodológico sobre o processo de pesquisa.

Para iniciar, preciso sintetizar minha experiência profissional. Formei-me ator em 1995 e cantor lírico em 2008. São, então, mais de vinte anos em atividade contínua, como ator, cantor, autor e diretor de espetáculos teatrais, musicais e operísticos. Atuo também como professor de teatro desde 2002. Então, trago pela minha formação e por minha atividade profissional-artística a miscigenação que é característica marcante das produções da Livre, da Balagan e de tantas outras companhias paulistanas, e do povo brasileiro, como propõe Darcy Ribeiro (2015).

Assim, iniciei o acompanhamento das atividades das companhias valendo-me do conhecido epíteto de artista-pesquisador. No papel, basta um hífen para que os dois termos se hibridizem tranquilamente. Entretanto, vivenciei as tensões originárias pela interpolação das duas atividades, principalmente

quando, como era o caso, a pesquisa que ali eu me dispunha a fazer não visava resultar em criação artística, em uma obra cênica (algo que estava acostumado a fazer), mas produzir um relato acadêmico pautado por parâmetros científicos. Determinei que precisava, então, transformar-me, de artista-pesquisador, em pesquisador-artista.

A principal dificuldade que enfrentei foi a de lidar com o desejo artístico de intervir no processo de criação da obra que estava sendo preparada, o que seria influenciar no próprio objeto de minha pesquisa e assim, de certo modo, desqualificá-la. A dificuldade aumentou por eu estar inserido em dois processos que incentivavam, requisitavam a participação ativa de diversos integrantes de uma equipe de criação. Assim, a sensação de estranhamento – a de estar deslocado do contexto, ou até mesmo a de atrapalhar os trabalhos das companhias – acometeu-me diversas vezes. Em analogia, a dificuldade foi a de frear a propulsão de uma espécie de envolvimento dramático com o processo de criação no qual me inseria em favor de uma postura épica (distanciada) de pesquisa.

De certo modo, no desenvolvimento da pesquisa trabalhei sempre em uma espécie de fricção de perspectivas. A primeira fricção, entre as perspectivas do pesquisador e do artista, já foi enunciada. Ademais, também precisei muito me esforçar para tentar interpretar as questões que me saltavam aos olhos e que fundamentariam a minha reflexão, não exclusivamente pelo meu ponto de vista artístico, mas procurando incorporar os pontos de vista dos integrantes das equipes – obviamente em um exercício no qual a imprecisão tendia a se fazer presente. Então, tal como um espetáculo produzido pela forma de produção em questão, o meu trabalho final foi uma espécie de experiência resultante de uma interpolação de múltiplas perspectivas.

Ao assumir certo grau de imprecisão que acompanhou o trabalho, insiro a temática da malandragem nesta reflexão. Em muitos momentos, tive de frear eventuais proposições restritivas das análises e me manter aberto diante do trabalho que observava para estabelecer analogias e comparações mais livres. Enfim, em determinadas ocasiões foi preciso que eu me lançasse em voos mais descompromissados, mais malandros, para depois confrontar as impressões obtidas nesses voos com aquelas advindas de observações, leituras e análises mais rigorosas.

O resultado dessa práxis, pode-se afirmar, foi que minha tese adquiriu como forma final uma que se aproxima do ensaio. Segundo Adorno, o ensaio é a forma crítica por excelência, pois:

O ensaio é a forma da categoria crítica do nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor. (ADORNO, 2003, p. 38)

Assim, ao incluir as vicissitudes do espírito crítico do autor, o ensaio

não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas [...] o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa injustiça cometida contra o transitório [...]. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração. (Ibid., p. 25)

Concluo, então, com a afirmação de que a práxis de pesquisa aqui – em parte e sumariamente – apresentada e que resultou em minha tese de doutorado comportou, em sua essência, elementos que auferi como essenciais do sujeito histórico **teatro de grupo paulistano** – objeto da pesquisa. Desse modo, acredito ter produzido um documento aberto ao questionamento e capaz de instigar o trabalho de artistas e pesquisadores das Artes Cênicas.

Referências bibliográficas

- ABREU, L. A. A restauração da narrativa. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 9, p. 115-125, 2000.
- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Edições 34, 2003.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BOMFIM, M. Companhia Livre vai ao passado para discutir questões de gênero. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 jan. 2015. Cultura. Disponível em: <<https://goo.gl/kE69s1>>. Acesso em: 23 nov. 2017.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.
- CASTRO, E. V. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. 5. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIAS, N.; THAÍS, M. O espaço mítico. In: THAÍS, M. (org.). **Balagan**: Companhia de teatro. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014. Não paginado.
- FORJAZ, C. Diário de bordo. In: CESARINO, P. (org.). **VemVai – O caminho dos mortos**. São Paulo: Cia. Livre, [2007?]. p. 46-71. (Coleção Nóz – Caderno Livre).
- FRIN, L. E. Épica, em perspectiva, miscigenada e malandra: mergulhos em processos criativos da Cia. Livre e da Cia. Teatro Balagan trazem à tona forma de produção do sujeito teatro de grupo paulistano. 2017. 266 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/SJ88kc>>. Acesso em: 9 set. 2017.
- _____. Também sobre gêneros. In: ROMANO, L. (org.). **Maria que virou Jonas ou a força da imaginação**. São Paulo: Cia. Livre, 2015. p. 47-53. (Coleção Nóz – Caderno Livre).
- MONTAIGNE, M. E. **Ensaio**. 2. ed. Brasília, DF: UnB; Hucitec, 1987.
- OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.
- ROSENFELD, A. **O teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SÃO PAULO (Município). Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências. **Diário Oficial do Município de São Paulo**, São Paulo, 9 jan. 2002. p. 1. Disponível em: <<https://goo.gl/Aj57tY>>. Acesso em: 11 dez. 2017.
- STALLONI, Y. **Os gêneros literários**. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TEIXEIRA, I.; ROMANO, L.; MINA, S. (org.). **Cia. Livre**: experimentos e processos 2000-2011. São Paulo: Cia. Livre, 2012. (Coleção Nóz – Caderno Livre).
- THAÍS, M. **Na cena do Dr. Dapertutto**: poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. (org.). **Balagan**: Companhia de teatro. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014.
- THAÍS, M.; PAULA, M. E sobre essa terra pasta uma cabra. In: CIA. TEATRO BALAGAN. **Cabras – cabeças que voam, cabeças que rolam**. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2016. p. 5-7. (Programa de espetáculo).

Recebido em 16/09/2017

Aprovado em 24/11/2017

Publicado em 03/05/2018



RASTROS METODOLÓGICOS PARA POÉTICAS HÍBRIDAS: DA CRÍTICA GENÉTICA, ENTRE PROVOCAÇÕES (AUTO)ETNOGRÁFICAS, À CARTOGRAFIA

*METHODOLOGICAL TRACES FOR HYBRID POETICS:
FROM GENETIC CRITICISM, AMONG (AUTO)ETHNOGRAPHIC
PROVOCATIONS, TO CARTOGRAPHY*

*PISTAS METODOLÓGICAS PARA POÉTICAS HÍBRIDAS:
DE LA CRÍTICA GENÉTICA, ENTRE PROVOCAIONES
(AUTO)ETNOGRÁFICA, A LA CARTOGRAFÍA*

Vinícius Lório

Vinícius Lório

Doutor em Artes Cênicas (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes Cênicas (2011) e graduado em Licenciatura em Teatro (2005) pela UFBA. Atualmente, é professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuando nos cursos de Licenciatura em Teatro, Pedagogia e no Mestrado Profissional Educação e Docência (Promestre). Encenador e ator.

Resumo

Este estudo apresenta uma rede de rastros das abordagens metodológicas utilizadas pelo autor em suas pesquisas de mestrado e doutorado e na sua atual investigação. Estas têm em comum o fato de partirem de processos criativos no teatro contemporâneo. Articulam-se, aqui, princípios da Crítica Genética, das abordagens etnográfica e autoetnográfica e do método cartográfico. A partir da sistematização dessa trama, busca-se compartilhar possíveis caminhos, seus rastros e as articulações destes na atual pesquisa do autor, no sentido de mapear poéticas híbridas.

Palavras-chave: Autoetnografia, Etnografia, Método cartográfico, Pesquisa em artes cênicas.

Abstract

This study presents a network of traces of the methodological approaches used by the author in his master's and doctoral researches and his current investigation. These have in common the fact of starting from creative processes in contemporary theater. Principles of Genetic Criticism, ethnographic and autoethnographic approaches and the cartographic method are articulated herein. From the systematization of this web, one seeks to share possible paths, their traces and articulations thereof in the author's current research, in which he uses them to map hybrid poetics.

Keywords: Autoethnography, Ethnography, Cartographic method, Research in performing arts.

Resumen

Este estudio presenta pistas de los enfoques metodológicos utilizados por el autor en sus investigaciones de maestría, de doctorado y en su actual investigación. Lo que tienen en común es el hecho de partir de procesos creativos en el teatro contemporáneo. Para ello, se articulan los principios de la crítica genética, de los enfoques etnográficos y autoetnográficos y del método cartográfico. Desde la sistematización de esta trama, se busca compartir posibles caminos, sus pistas y las articulaciones de éstos en la actual investigación del autor para mapear poéticas híbridas.

Palabras clave: Autoetnografía, Etnografía, Método cartográfico, Investigación en Artes Escénicas.

Desde que iniciei minha trajetória no teatro, em 2000, deparei com a pesquisa como meio e princípio para imergir naquele emaranhado de vetores que compunha essa expressão artística e sua constituição enquanto campo do conhecimento. Quando mergulhei nesse campo, não sabia por onde começar, como sistematizar os estudos e articular uma pesquisa que envolvesse essas dimensões. Tais inquietações me acompanham desde então, pois entendi que elas, entre tantas outras, atravessam minhas práticas com a pesquisa no campo das artes cênicas, sejam elas artísticas, acadêmicas ou artístico-acadêmicas.

Logo, essa provocação inicial foi determinante na minha trajetória como artista-pesquisador-professor no campo das artes cênicas. De lá para cá passei a transitar por esses lugares, ora de forma mais orientada, com alguma indicação de professores, ora de forma mais intuitiva. Nesse passo, cheguei ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde desenvolvi minhas pesquisas de mestrado e doutorado.

Minha primeira pesquisa partia do acompanhamento do processo criativo do espetáculo *Bença*, do Bando de Teatro Olodum¹, durante o ano de 2010. Já naquele início de percurso, a primeira problemática que surgiu diante das demandas da investigação foi: como sistematizar um estudo considerando as especificidades de uma poética, sem subvertê-la a teorias já fundadas? Como estabelecer a relação entre teorias do teatro, a prática teatral em si e a visão que se lança sobre essa prática a partir de conjecturas teórico-epistemológicas?

Questões voltadas para abordagens metodológicas como essas deram origem ao primeiro texto acadêmico fruto daquela pesquisa, intitulado “Da névoa ao límpido: pistas sobre o processo de pesquisa em Artes Cênicas” (LÍRIO, 2010). Esse texto traz reflexões embrionárias e é marcado muito mais por provocações – a mim e aos meus pares pesquisadores – que por respostas, as quais seriam impossíveis naquele momento.

O que esse primeiro esforço de teorização já me sinalizava é que, diante de poéticas específicas – que têm constituído o universo das minhas

1. O Bando de Teatro Olodum surgiu no início dos anos 1990, em Salvador (BA), com o objetivo de produzir um teatro fincado nas raízes da cultura baiana, relacionando-a à contemporaneidade.

pesquisas – há demanda de considerar os seus traços, as vozes que as atravessam, seus sujeitos, seus procedimentos, suas articulações e seus desdobramentos estéticos.

Para tanto, nesse caminho como pesquisador, venho articulando redes por meio de princípios da Crítica Genética (SALLES, 2008, 2009), das abordagens metodológicas etnográfica e autoetnográfica (ANDRÉ, 2005; FORTIN, 2009; REED-DANAHAY, 1997; VERSIANI, 2005) e do método cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 2000; MACHADO, 2016; PASSOS; BARROS, 2015). Mapeemos alguns vetores dessas propostas a partir das investigações com processos criativos, que venho desenvolvendo nos últimos sete anos.

Rastros de caminhos percorridos: da Crítica Genética a etnografias de poéticas

Em comemoração aos vinte anos de existência do Bando de Teatro Olodum foi criado *Bença*, um “espetáculo instalação,” fruto do processo de criação sobre o qual lancei meus olhares no decorrer do ano de 2010, como parte de minha pesquisa de mestrado em artes cênicas.

Para tratar dessa poética, das referências culturais e dos procedimentos entrecruzados no teatro feito pelo Bando, naquela oportunidade, investi numa articulação entre: os rastros (memórias e registros de situações no processo de criação e na encenação em si), os fenômenos da cena (reflexões acerca do conjunto de rastros suscitados a partir de práticas e estudos no campo das artes cênicas, especialmente o teatro, buscando um trânsito fluido e recíproco entre as situações e seus sujeitos e a minha percepção enquanto pesquisador) e os aportes teórico-epistemológicos (teorias do teatro, das ciências humanas – sociologia e antropologia, em especial – e da filosofia, às quais tive acesso no contexto da pesquisa, e constatações oriundas das formulações dos sujeitos agentes acerca da sua prática).

É importante ressaltar que esses rastros foram recuperados por meio de diversos documentos de processo, pelas vozes dos sujeitos deste, pelos meus registros em diários de bordo, ao longo do ano de observação direta do movimento criativo e, ainda, a partir das minhas percepções acerca de situações referenciadas nesse processo criativo e na encenação em si, bem

como nas epistemologias oriundas da compreensão dos sujeitos acerca de sua poética, *à luz do meu olhar* e, portanto, já filtradas por ele.

Da trama reflexiva desdobrada desses rastros, depois de análise das descrições minuciosas dos registros feitos por mim em diários, a partir das situações do processo, foram sinalizados o que chamei de fenômenos da cena, para somente então implementar um esforço de teorização e sistematização dos estudos num diálogo com teorias e reflexões externas àquela poética.

Percebi, no exercício de elaboração desse instrumento/procedimento que constitui o diário de bordo, a sua relevância e contribuição metodológica, especialmente quando lidamos com um trabalho em processo. Nesse sentido, concordo com Machado (2002, p. 262) quando ela propõe que “um diário de bordo bem realizado é, portanto, algo que documenta processos de criação, e que acaba por ganhar, como texto, ‘vida própria’, funcionando como ferramenta de concomitantes aproximação e distanciamento do trabalho processual”.

Tendo caráter de intimidade, esse recurso de registro, segundo Versiani (2005, p. 69), configura ainda meios de autoconstrução de subjetividades, podendo, deste modo, “ser lidos como textos com valor de etnografia e vice-versa, havendo entre as duas formas de escrita (auto e etno – grafias) aspectos intercambiáveis”. Daí o seu caráter tão presente nas pesquisas com as poéticas híbridas com as quais venho lidando.

Investi num percurso tateante, tanto por seu caráter indefinido como pelo fato de se configurar, gradualmente, a partir das condições potenciais do próprio pensamento. Isso já me colocava em contato com um dos princípios do método cartográfico, ainda que, naquele momento, suas diretrizes não aparecessem de forma sistemática na pesquisa.

Nesse passo, fiz-me valer, no percurso daquela sistematização acadêmica, da visão trazida por Ângela Materno (2003) quanto ao que a teoria traz para todas as pesquisas: ela lança, sobre um determinado objeto, visões de mundo e formas de conhecimento específicas que, tensionadas, dão forma ao que ela chama de teorização.

Segundo essa proposta, teorizar implicaria uma dialogia reflexiva a fim de articular a formação de conceitos e perspectivas de abordagens com as posturas críticas a partir do espaço-tempo onde a problematização emerge. Naquele caso, seria a sala de ensaios João Augusto, no Teatro Vila Velha,

em Salvador – Bahia, onde foram esboçadas as situações cênicas de *Bença*: campo de atualização da teatralidade do Bando de Teatro Olodum.

Em 2012, dois universos atravessados por matizes culturais vários, por multiplicidades e identificações continuamente criadas e recriadas, hibridizaram-se no teatro. Esse movimento ocorreu no processo de criação do espetáculo *DÔ*, também do Bando de Teatro Olodum, com direção do mestre de butô, Tadashi Endo.

A abordagem desse processo criativo, no meu percurso de doutoramento, embora partisse de princípios similares aos da pesquisa do mestrado, verticalizava algumas diretrizes metodológicas de modo mais amadurecido e sistematizado que na pesquisa anterior.

Estava em um estudo avançado a partir de outros processos criativos, mas resolvi recomençar. Não por achar que este ou aqueles tinham algo de menos ou a mais para oferecer. Mas por responder a um desejo que me mobilizou enquanto pesquisador e homem de teatro. Acho que a pesquisa é feita também por essas vias dos afetos e das identificações.

Diante disso, fui procurar o Bando para pensar meios de acessar o processo, que já havia começado e estreado, ainda que somente pelo seu discurso. Eles tinham vasto material audiovisual de registro das visitas de Tadashi e dos trabalhos realizados com ele. Minhas reflexões foram desenvolvidas a partir da apreciação dessas imagens. Agregados a isso, em muitos vídeos e textos publicados (inclusive no programa do espetáculo) havia depoimentos e reflexões dos sujeitos agentes de *DÔ* sobre esse processo, aos quais assisti diversas vezes.

Por fim, para manter diálogo mais direto, entrevistei dois dos atuantes de *DÔ*, Leno Sacramento e Valdinéia Soriano, e o próprio Tadashi Endo. Além disso, mantive conversas informais com os demais atuantes e diretores do Bando a fim de entender por meio de suas vozes como se deu o processo. Em maio de 2013, tive a única oportunidade presencial de apreciar um ensaio de *DÔ*.

Concentrei-me no fenômeno: em seus processos e procedimentos, no seu espaço-tempo e em seus sujeitos agentes. De que forma aquele projeto cênico foi criado? De que maneira se deram as conexões, os agenciamentos e as articulações entre os desejos dos criadores envolvidos? As respostas estavam no ato criador. Sendo este inacabado, esse estudo – assim como o

que desenvolvo aqui – foi também construído em movimento e mantém caráter provisório. Como uma imagem em metamorfose, que ganhou seus traços móveis a partir de **um olhar** e de múltiplas **vozes**. Investi na compreensão da tessitura que atravessou essa obra e o seu **devir** criativo.

A abordagem dessa poética se deu através do conjunto de ações citado há pouco e foi o que me permitiu, com a apreciação do espetáculo, vislumbrar os rastros dessa criação, identificar o que chamo de “fenômenos da cena” e, só então, investir numa sistematização de pensamentos e articulações de vozes no escopo de um estudo, conforme já sinalizei aqui.

A utilização do termo “rastro” advém do sentido levantado por Salles (2009, p. 23-24), segundo o qual toda obra de arte é reintegrada continuamente na cadeia ininterrupta do percurso criador. Segundo essa estudiosa, criadora do Centro de Estudos de Crítica Genética, por a obra estar em mudança permanente, restam os seus índices. Então o estudo da dinâmica desses índices de uma “história” e do sentido da mudança, para compreender o todo, seriam como um “manuseio de rastros”, tal qual o fazem arqueólogos, geólogos e historiadores.

Nesse ponto, torna-se importante recuperar alguns princípios da Crítica Genética. Essa abordagem dos processos de criação no campo das artes seria desenvolvida por uma espécie de mergulho nos “esboços” – a gênese do ato criativo – para conhecer o nascimento, os movimentos e as relações que a obra viria a estabelecer.

À luz de entendimentos dessa ordem é que se pode afirmar que “a Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista” (SALLES, 2008, p. 20-21).

Alguns dos princípios presentes nessa abordagem me colocam diante de registros do processo criador de diversas naturezas. Para Salles (2009), tais elementos do processo configuram “retratos” de uma gênese que, dentre os vetores metodológicos sugeridos aqui, servem como índices de um percurso criativo.

Olhando especificamente para os processos no campo do teatro e das poéticas, as definições sobre o que seriam esses registros, tal como é a cena, configuram algo móvel e efêmero. Na sistematização da minha tese de

doutoramento, estabeleci um esforço dialógico entre o que foi registrado pelos sujeitos do processo de criação de *DÔ* (vídeos, relatos, fotografias), o que aconteceu (os rastros do ato criativo em si, aos quais tive acesso por meio de vídeos feitos durante o processo) e, ainda, as memórias compartilhadas por eles acerca de sua criação.

A dinâmica de articulações no escopo desse trabalho não encerra o que foi a poética. Por isso, insisto em me colocar – aqui e em outras teorizações, como as que venho citando – **em primeira pessoa**: para reforçar que esta é apenas uma teia de reflexões, um olhar que foi sendo elaborado no que também entendo como um processo criativo. Assim também compreende Salles (2009, p. 26), ao afirmar que “cada processo é singular na medida em que as combinações dos aspectos que serão aqui discutidos, são absolutamente únicas”.

(Auto)etnografias e cartografias: dos percursos tateantes das poéticas

Na minha atual pesquisa, intitulada “Cartografia de poéticas híbridas”, bem como na investigação que tem atravessado meu projeto de ensino com alunos da Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tenho investido no que chamo de “provocações (auto)etnográficas” para construção de mapas de poéticas: na pesquisa, daquelas marcadas por hibridismos entre expressões artísticas (teatro, dança, performance e intervenção urbana) e manifestações culturais espetaculares; no ensino, voltando-se para a formação de professores de teatro, no sentido de criar memória, registro, sistematização e acompanhamento de suas poéticas da sala de aula.

Para tanto, esses investimentos envolvem dimensões e abordagens que, em rede, configuram uma dinâmica transversal, instável, flexível, porosa e em movimento, articulando etnografia, autoetnografia e a construção de cartografias.

O uso dessas abordagens surge de uma primeira provocação: como animar, nesses contextos de pesquisa, um movimento criativo das vozes dos sujeitos que a integram e a desenvolvem, e, ao mesmo tempo, já apresentasse uma possível perspectiva e justificativa conceitual, metodológica e pedagógica para suas imersões, intervenções e sistematizações de processos?

Lançada essa fagulha provocadora, retornei ao problema de encontrar uma forma de registro dinâmica e que pudesse abrigar tempos, espaços, interações, teorias, vozes e transformações. Nesse cenário surgiu a cartografia. Após já ter investigado e experimentado a construção de relatórios, ensaios acadêmicos, “nuvens pictóricas”, “nuvens de palavras-chaves” e “mapas conceituais”, resolvi buscar algo que unisse tudo isso e que pudesse ser construído enquanto os fenômenos estavam acontecendo naquelas poéticas, e que eles mesmos gerassem o universo de análises e interpretações: cartografias de poéticas.

Nesse passo, encontramos o que Machado (2016, p. 14) entende como “desenho-em-palavras”, um instrumento capaz de articular descrições, temas e interpretações criativas de processos experienciados: os mapas. Segundo a autora, esses instrumentos cartográficos têm o potencial de revelar as “poéticas próprias” – universo que envolveria dados biográficos, artísticos e intelectuais de cada sujeito – e, a partir disso, construiria discursos como parte de uma metodologia etnográfica. O mapa configuraria, no nosso caso, uma rede imagética norteadora para análise das práticas desenvolvidas e registradas, sejam de poéticas de outros sujeitos ou próprias, como aquelas dos alunos da licenciatura em seus processos de estágio docente.

Com essa compreensão, os mapeamentos de poéticas – cujas construções venho estimulando – são estruturados e desdobrados considerando princípios do método cartográfico, como proposto por Deleuze e Guatarri (2000), na medida em que se reconhece sua força performática, sendo aberto à incorporação dos saberes e fazeres, dos afetos e atravessamentos dos processos deflagradores dessa investigação e de seus sujeitos.

Nesse sentido retomo, nesses lugares, o acesso a diários de bordo e a criação de novos destes, bem como outros tipos de registros possíveis (audiovisual, rascunhos, desenhos, esquemas, relatos etc.), que seriam recursos para o desenvolvimento de nossas (auto)etnografias. Nesse sentido, compartilho do pensamento de Macedo de Sá (2012, p. 75), que compreende que a etnografia é uma “prática descritiva cultural, sensível e aprendente”, numa postura descritiva do pesquisador, tanto no que concerne à dimensão teórico-metodológica quanto à ética e à política, a fim de compreender os sentidos e significados das ações dos sujeitos e de suas atividades culturais.

Ainda nesse percurso, recorro à autoetnografia. Considerada parte da metodologia etnográfica, sua abordagem, desde o princípio, fez-se oportuna pela “zona de fronteira” (REED-DANAHAY, 1997), na qual se localizam os sujeitos dos processos abordados nesse texto, isto é, entre o contexto deflagrador desse estudo (as disciplinas mediadas pelo autor), o universo sociocultural estudado e, ainda, os processos criativos implicados em ambos os casos. Esse lugar fronteiriço surge no próprio ato investigativo e à medida que o pesquisador, ao investir no registro e na sistematização, realiza suas autonarrativas, analisa e interpreta os fenômenos reconhecidos no universo em estudo.

As informações obtidas nessas experiências investigativas, pedagógicas e criativas, seguidas daquelas oriundas da sua análise e interpretação, foram articuladas em uma rede de dados que envolve afetos, experiências, vozes, teorias, procedimentos, entre outros elementos das poéticas. Essa trama foi deflagradora das cartografias que vêm sendo construídas.

Até este momento, é essa perspectiva que tem atravessado meus processos de pesquisa atual. Esses registros múltiplos atravessam e constituem-se enquanto vetores integrantes e integrados das cartografias aqui propostas como possibilidade metodológica.

Campo de considerações em poética

Gosto de começar – ou seria encerrar?! – essa parte da escrita com uma frase com a qual inicio a conclusão da minha tese de doutorado: “não há resultado final” (LÍRIO, 2014, p. 196).

O modo de articulação no qual investi – e é o que me leva a considerações de natureza provisórias, *em poética* – toma os elementos implicados nessa abordagem metodológica num enfoque dinâmico ou, como sugere Salles (2009, p. 24, grifo meu), “sob o **prisma do movimento**”. Assim esse estudo e aqueles que o geraram se colocam: como uma “obra do tempo”, uma rede de reflexões minhas, em/de determinada conjuntura, sobre abordagens, processos e fenômenos específicos – aqueles das poéticas implicadas nas pesquisas trazidas – que atravessam o espaço-tempo contínuo e não linear de uma criação, tal como se constitui este mapeamento.

Lidar com essa continuidade, desse tempo que é também multilinear e que não se fecha, me dá a liberdade para permanecer no que Salles (2009) chama de “estética do inacabamento”. Eis o que justifica, aqui, a construção de reflexões e considerações apenas provisórias, isto é, *em poética*. Para isso recorri a elementos que “permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar possibilidades de discussão sobre o processo criativo” (Ibid., p. 25).

É assim que as abordagens metodológicas que utilizei e os espaços que tenho criado, nas sistematizações dos estudos, têm me possibilitado dialogar e refletir com os fenômenos, as percepções, as teorias e as práticas emergidas dos projeto poéticos. Transito nesses lugares levantando discussões que surgem dos vetores de cada um desses processos e que têm contribuído, no caso das minhas pesquisas, para pensar poéticas híbridas.

Assim, o movimento ao qual venho me lançando nos últimos anos surge como um corpo construído para explorar as potencialidades de campos intersticiais, intervalares, transitórios. E, dessa forma, cada estudo deflagrado e deles desdobrado constitui-se apenas enquanto um na multiplicidade de outros tantos possíveis. Um corpo em fluxo, em atualização a cada linha e que se mantém em abertura. Campo de reflexões **em poética**.

Referências bibliográficas

- ANDRÉ, M. E. D. A. **Etnografia da prática escolar**. 12. ed. Campinas: Papirus, 2005.
- CANDEIAS, M. L. A cartografia como possibilidade para uma aproximação entre produção artística, crítica e academia. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 65-79, 2016.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- FORTIN, S. Contribuições da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução Helena Mello. **Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.
- LÍRIO, V. S. Da névoa ao límpido: pistas sobre o processo de pesquisa em Artes Cênicas. In: CONGRESSO DA ABRACE, 6., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Abrace, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/QAVokd>>. Acesso em: 5 set. 2017.
- _____. **Poéticas Híbridas: Bando de Teatro Olodum + Butô de Tadashi Endo nos entre-lugares da criação cênica**. 2014. 270 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

- MACEDO DE SÁ, S. M. Povos indígenas em afirmação, caminhos etnográficos aprendentes e a compreensão cultural de fenômeno aprender. In.: MACEDO, R. S. **A etnopesquisa implicada**: pertencimento, criação de saberes e afirmação. Brasília, DF: Liber Livro, 2012. p. 75-86.
- MACHADO, M. M. O “Diário de Bordo” como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em Artes Cênicas. **Sala Preta**, São Paulo, v. 2, p. 260-263, 2002.
- _____. Mapeie-se! E busque de modos criativos de ser e estar no mundo para relacionar-se com a artisticidade das crianças. **Teatro: Criação e Construção de Conhecimento**, [S.l.], v. 4, n. 5, p. 14-22, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/Q81LdS>>. Acesso em: 6 fev. 2017.
- MATERNIO, A. O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro. **Sala Preta**, São Paulo, n. 3, p. 31-41, 2003.
- PASSOS, E.; BARROS, R. B. Pista 1: A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-investigação e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-31.
- REED-DANAHAY, D. **Auto/ethnography**: rewriting the self and the social. Oxford: Berg, 1997.
- SALLES, C. A. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. rev. São Paulo: Educ, 2008.
- _____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.
- VERSIANI, D. B. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

Recebido em 15/09/2017

Aprovado em 24/11/2017

Publicado em 03/05/2018



POÉTICAS NÔMADES: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM AGENCIAMENTOS DO EU NO (COM O) OUTRO

*NOMADIC POETICS: CREATIVE PROCESSES IN
AGENCIES OF ME IN (WITH) THE OTHER*

*POÉTICAS NÓMADAS: PROCEDIMIENTOS CREATIVOS
EN LA MEDIACIÓN DEL YO EN EL (CON EL) OTRO*

José Flávio Gonçalves da Fonseca

José Flávio Gonçalves da Fonseca

Doutorando em Artes pela Universidade Federal
do Pará. Artista cênico e professor assistente
do curso de Teatro da Universidade Federal do
Amapá (Unifap).

Resumo

Este artigo se propõe a discutir o processo de pesquisa *Poéticas nômades* realizada a partir da criação artística por meio da relação entre artistas de espaços geográficos diferentes em meio a sua condição de nômade. A pesquisa apontou para a realização de uma obra que ocorra em espaços diversos, simultaneamente, por meio de ambientes virtuais de transmissões on-line. Assim, será discutida a ideia de realização artística em espaços cíbridos (hibridização dos espaços físicos reais e do ciberespaço), bem como a condição ubíqua da arte em meio à tecnologia, capaz de proporcionar aos corpos habitarem espaços diversos em um mesmo tempo presente.

Palavras-chave: Teatro, Processo de criação, Pesquisa Poética, Ubiquidade, Corpo e Virtualidade.

Abstract

This article proposes to discuss the research process of *Poéticas nômades* carried out from the artistic creation through the relation between artists of different geographic spaces amid their nomadic condition. The research has pointed to the realization of a work that takes place in different spaces, simultaneously, through virtual environments of online transmissions. Thus, the idea of artistic realization in cybrid spaces (hybridization of real physical spaces and cyberspace) will be discussed, as well as the ubiquitous condition of art in the midst of technology, capable of allowing bodies to inhabit different spaces in the same present time.

Keywords: Theater, Creation process, Poetic Research, Ubiquity, Body and Virtuality.

Resumen

Este artículo se propone discutir el proceso de investigación *Poéticas nômades* realizada a partir de la creación artística a través de la relación entre artistas de espacios geográficos diferentes en medio de su condición de nómada. La investigación muestra la realización de una obra que se lleva a cabo en espacios diversos, simultáneamente, a través de ambientes virtuales de transmisiones en línea. Así, se discutirá la idea de realización artística en espacios cíbridos (hibridación de los espacios físicos reales y del ciberespacio), así como la condición ubicua del arte en medio de la tecnología, capaz de proporcionar a los cuerpos estar en espacios diferentes en un mismo tiempo presente.

Palabras clave: Teatro, Proceso de creación, Investigación poética, Ubiquidad, Cuerpo y Virtualidad.

Este trabalho objetiva traçar uma discussão no campo da pesquisa poética. Nesse sentido, consideram-se aqui as implicações acerca desta opção que se encontra em um território movediço no âmbito do universo acadêmico brasileiro. Segundo o professor dr. Flávio Gonçalves (2009), do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em seu artigo intitulado “Um argumento frágil” publicado na *Revista Porto Arte* do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS:

A pesquisa em Poéticas Visuais na Universidade Brasileira possui uma história recente que parece configurar-se na busca de um lugar e de uma forma que lhe sejam próprias, que lhe confirmem a autoridade que o conhecimento desenvolvido a partir de uma produção em arte possa produzir. (GONÇALVES, 2009, p. 138)

O autor toma como referência especificamente a pesquisa no campo das Poéticas Visuais, considerando, portanto, o universo das Artes Visuais, mas que aqui podemos trazer para uma discussão expandida no campo das Artes na sua diversidade de linguagens e seus hibridismos.

Ainda nessa perspectiva, Flávio Gonçalves (2009) aponta para um paradoxo na relação entre o artista e sua condição de pesquisador dentro do ambiente acadêmico, no sentido de que “as questões de arte e de sua fatura, quando abordadas por estes, tomam uma dimensão diferenciada daquelas conduzidas por teóricos, pois a posição e envolvimento em relação à arte são distintos” (Ibid., p. 138). A relação paradoxal aqui se encontra no confronto de “se a tarefa de produzir arte é própria da definição mesma de artista, a reflexão formal deste processo, representada na academia pelas poéticas visuais, não o é necessariamente” (Ibid., p. 138).

Portanto, a pesquisa em poéticas operaria, nesse sentido, em um ambiente de fronteira entre a prática artística e o pensamento formal. Cabe aos sujeitos que alimentam essas pesquisas – comumente relacionados a partir do binômio artista-pesquisador – produzirem argumentos (que se darão inclusive no âmbito de um discurso por via da prática) que fortaleçam a presença da pesquisa poética no território acadêmico brasileiro, mesmo sob a consciência de que, sob a ótica do pensamento científico, o argumento da pesquisa em arte ainda se apresente como um “argumento frágil” (Ibid.).

Contudo, a fragilidade aqui apontada se mostra muito mais como um desvio do que uma contrariedade, uma vez assumindo a possibilidade de a pesquisa em arte se estabelecer enquanto campo independente, cuja promoção de uma emancipação epistemológica da arte permita que a prática artística se mostre na sua potência, não sendo subjugada a um pensamento científico formal.

Como exposto acima, este trabalho visa discutir uma investigação poética, o que justifica a argumentação tecida até então. Este estudo apresenta-se como minha investigação de doutorado no programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, dentro da linha de pesquisa em Poéticas e Processos.

Denominada *Poéticas nômades*, a pesquisa visa investigar a realização de um processo de criação a partir da construção coletiva feita entre artistas que se encontram em territórios geográficos distintos. Portanto, busca-se, aqui, trabalhar no âmbito dos agenciamentos poéticos: a criação artística que se possibilita pela interação poética que rompe distâncias por meio dos dispositivos e ambientes digitais, em específico, no ambiente da web, o que vai ao encontro das discussões sobre telepresença, ubiquidade dos corpos na relação entre arte, vida e tecnologia, além dos hibridismos entre o espaço físico e o espaço cibernético.

A pesquisa vai problematizar a noção de nômade, buscando na filosofia de Deleuze e Guattari (1997) a compreensão da relação da condição nômade na esfera da criação artística. Segundo os autores:

O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. (Ibid., p. 38)

Assim, a condição nômade, em sua compreensão expandida, que rompe a mera intervenção no espaço geográfico, apresenta-se como operativo no processo de criação artística desenvolvida. O nômade, portanto, vai lidar com

a desterritorialização e com a reterritorialização, em uma simultaneidade operativa. Assim, essa operação de reterritorialização reterritorializante possibilita a construção poética.

É, portanto, com o território, do ponto de vista do nômade em Deleuze e Guattari que esta pesquisa poética trabalha. Territórios virtuais, territórios atuais, territórios sensíveis. E nessa perspectiva ocorrem os agenciamentos e atravessamentos imprescindíveis para tal.

Nessa ideia de agenciamento afetivo, trago como atravessamentos quatro territórios sensíveis, que se mostram contribuindo diretamente no desenvolvimento da investigação poética aqui discutida. Esses territórios sensíveis configuram-se em pessoas e/ou obras que influenciam diretamente minha reflexão e que, nos agenciamentos sensíveis, contribuem para a construção da pesquisa acerca de uma poética nômade.

O primeiro agenciamento se mostra na figura do meu orientador de pesquisa, aquele com o qual confronto os pensamentos que povoaram inicialmente minhas inquietações e que, em uma relação de contribuição sensível na pesquisa, apresenta provocações no intuito de produzir conhecimento acerca das questões de início levantadas em um movimento criador.

O segundo agenciamento ocorre a partir da obra de artistas que, em seus territórios de atuação, influenciam diretamente minha investigação. Esses artistas trabalham necessariamente com questões voltadas para a pesquisa poética, tendo como suporte as reflexões sobre corpo, audiovisual e tecnologia. São eles: o grupo de pesquisa Corpos Informáticos, liderado pela professora Beatriz Medeiros, da Universidade de Brasília, e o grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: Corpo Audiovisual, da Universidade Federal da Bahia.

O terceiro agenciamento se dá pela via das obras escritas, resultantes de pesquisas no campo das poéticas, bem como outras referências que têm como fonte as pesquisas no campo das poéticas tecnológicas. Desse modo, como atravessamentos teóricos de partida, encontram-se Deleuze e Guattari (1997), nos seus escritos sobre o estado de nômade, Haseman (2006) e suas discussões sobre a **pesquisa performativa**¹, além de Katz e

1. Ao longo da última década, muitos pesquisadores qualitativos têm chegado à mesma conclusão. Limitados pela capacidade das palavras para captar as nuances e sutilezas

Greiner (2005), nas discussões sobre a noção de **corpomídia**². Esses autores se encontram no início da pesquisa que posteriormente ganha outras relações de agenciamento, tais como Pierre Levy (2007) e sua obra *O que é virtual?*, Adauto Novais (2005), na obra *Muito além do espetáculo*, além das contribuições sobre o processo de criação na obra de Cecília Almeida Salles (2008) e Sônia Rangel (2006, 2008), esta última com contribuição significativa na construção e no desenrolar da pesquisa até este momento, cuja discussão será realizada mais à frente neste artigo.

Por fim, o quarto agenciamento sensível advém dos artistas colaboradores que, por hora, estou chamando de artistas nômades. Eles – assim como eu – estão na condição de constantes deslocamentos e são os sujeitos responsáveis pela construção, junto comigo, do processo de criação em que a pesquisa ocorre.

São eles quatro artistas individuais e mais um coletivo de artistas. Fabiano Rocha, cearense, natural do município de Russas, morando em Fortaleza, é ator e dançarino. Débora Ingrid, cearense, natural do município de Russas, morando em Fortaleza, recém-chegada de São Paulo, onde morou por um ano e com uma experiência passageira pela Índia, é atriz e diretora. Henrique Oliveira, cearense, natural e morador do município de Quixeré, atuando artisticamente em Fortaleza, é ator e artista audiovisual. Ícaro Lourenço, cearense, natural do município de Russas, morando em Fortaleza, é ator, músico e artista audiovisual. Coletivo TensoAtivo, grupo de artistas atuantes na cidade de Macapá, no estado do Amapá, que tem como linha investigativa a performance arte e a intervenção urbana, liderado pela professora Cristiana Nogueira.

Esses artistas/coletivo nômades interagem diretamente comigo, na figura de artista-pesquisador e proponente desta pesquisa, mas que também se reconhece como um quinto elemento – artista nômade. Assim, eu também me reconheço como um desses elementos: Flávio Gonçalves, cearense, natural

do comportamento humano, alguns pesquisadores têm utilizado outras formas simbólicas para representar suas reivindicações de conhecimento (HASEMAN, 2006, p. 45).

2. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão presentes. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão (GREINER; KATZ, 2005, p. 7).

do município de Fortaleza, morou em Russas, retornou para Fortaleza, atualmente se encontra no estado do Amapá e desenvolve pesquisa de doutorado pelo programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, na cidade de Belém.

Esses artistas nômades estão imersos no processo de construção poética, comunicando-se por via virtual, por meio de plataformas digitais que também se mostram como ambientes de criação. Nesse processo, começam a surgir questões levantadas a partir da discussão desse coletivo, que vão alicerçando o processo de criação.

Nessa perspectiva, as discussões trilharam para uma série de perguntas que esses artistas, enquanto investigadores, se depararam. Essas perguntas trazem em si a ideia de “perguntas-passaporte” proposta por Sônia Rangel, apontada anteriormente como uma importante contribuinte no nosso processo. Para a autora, as perguntas-passaporte da pesquisa são capazes de induzir o pesquisador “a transpor a cartografia da obra em profundezas e extensões nunca dantes atingidas” (RANGEL, 2008, p. 3). Exatamente na busca pela profundidade e para dar extensão às inquietações primeiras da pesquisa é que nós, os artistas investigadores nômades, levantamos duas perguntas-passaporte que até o momento nos guiam na investigação.

PERGUNTAS-PASSAPORTE:

1. Que pensamentos governam a minha prática?
2. Qual princípio norteia minha prática?

Essas perguntas-passaporte derivam das leituras sobre processo de criação no trabalho de pesquisa poética de Sonia Rangel. Desse modo, na tentativa de responder a tais questões, os artistas nômades levantaram duas respostas que se tornaram os dois principais elementos da investigação até o momento.

Similar ao trabalho de Sônia Rangel, a primeira pergunta-passaporte é respondida a partir de uma imagem. A autora nos fala que “nesse contexto princípios/propostas, processos e produtos incluem a imagem como um grande *operator*” (RANGEL, 2006, p. 1). A imagem que surge a partir da indagação do grupo é a **casa**. Essa imagem traz consigo a potência da relação de deslocamento, ora se dando como signo de imobilidade, ora se desdobrando para campos de compreensão expandidos, chegando à ideia da casa como

lugar transitório, que se constrói a cada movimento do nômade. Desse modo, a imagem da **casa** se mostra a representação de uma condição de constante reterritorialização.

Para a segunda pergunta-passaporte, chegamos à reflexão de que o princípio norteador de nossa prática estava presente no **outro**. A relação de agenciamentos, a relação de um com o outro, a construção em coletivo, no outro e com o outro. A relação nômade, à medida que cada outro é um território desterritorializado em potência que, na relação com o outro, opera em movimentos de reterritorializações.

Na inter-relação desses dois territórios, o da **casa** e do **outro**, ainda sob a influência da obra de Sônia Rangel, o trabalho vai se configurando. Assim, tendo como referência três imagens propostas pela autora, buscamos relacionar as duas imagens operativas de nossa pesquisa. Assim, a **casa** e o **outro** se encontram. Nesse encontro, a **casa** ganha mais duas dimensões territoriais, derivadas das propostas de Sônia Rangel: o **quintal** e o **jardim**.

Desse modo, chegamos a uma convergência com a proposta da autora e elaboramos a relação desses espaços imagéticos com o elemento do **outro**.

Assim, nos questionamos **onde** e **como** habitam cada **outro** nesses espaços imagéticos.

No **jardim**, portanto, habitam todos, vista a sua relação com o que se mostra para o exterior. Assim, o jardim estaria na frente da casa, mostrando ao território externo o resultado de nossa pesquisa. Dessa forma, o jardim se encarrega dos processos de reterritorialização (desterritorializações territorializantes).

Na **casa** habita ninguém, pensada esta como a própria representação do trânsito – ambiente de transição entre o jardim e o quintal –, lugar onde não se estaciona, de atuação do nômade. É na casa que os agenciamentos ocorrem.

Já no **quintal** habito eu, na figura do pesquisador/provocador do processo. É no quintal onde os processos são pensados e de onde eles partem. É também nesse ambiente que as tentativas se encontram, onde o inacabado habita, onde o ainda por vir se configura.

A partir desse levantamento de imagens e relações, iniciamos o processo prático no qual esses elementos operam de maneira direta no processo de criação artística.

Partindo da proposição de uma pesquisa poética, o objeto de pesquisa se transfigura em um objetivo. Assim, o objeto da pesquisa configura-se em um objetivo, levando em consideração as consequências de uma pesquisa em processos de criação.

Assim, o objetivo desta pesquisa se dá na realização de uma obra artística por meio do compartilhamento de saberes poéticos entre artistas nômades, tendo como ambiente de construção os meios digitais. Um possível ser/corpo que, ao mesmo tempo que é **um**, é **todos**, e habita(m) esse(s) espaço(s) em simultaneidade de presença.

Este trabalho transcorrerá a partir das imagens geradas nas perguntas-passaporte: a **casa** e o **outro**. A proposta é trabalhar em uma obra híbrida que relacione teatro, audiovisual, instalação e intervenção. Cada artista nômade realizará sua participação na obra, no lugar onde se encontra, no instante em que está, na cidade e casa onde habita no momento. Explorando os espaços de suas casas, o trabalho se expande pelo espaço cibernético, trazendo com isso duas noções operativas: as noções de cíbrido e de ubiquidade.

Segundo Peter Anders (2001), a noção de cíbrido está diretamente ligada a uma fusão entre atualidade e virtualidade. No trabalho aqui relacionado, especificamente, existe uma relação entre espaço cibernético e espaço físico. Já por ubiquidade se entende a capacidade de estar em diversos lugares simultaneamente, capacidade esta cada vez mais possibilitada pela presença dos dispositivos e ambientes virtuais.

Assim, o trabalho se dá na construção do que por hora estamos chamando de **espaço-outro**, que seria exatamente este espaço de criação artística cíbrido capaz de comportar os sujeitos em sua qualidade ubíqua.

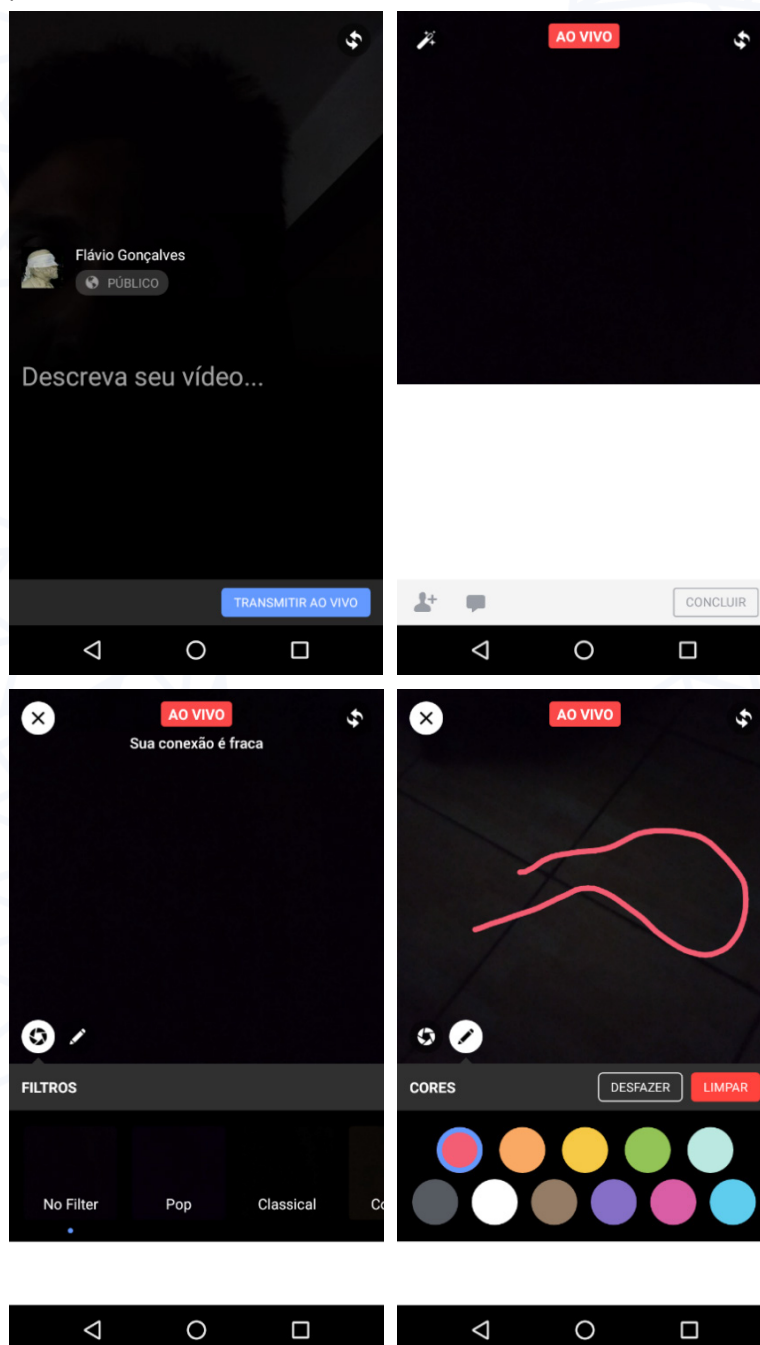
Dessa forma, o *modus operandi* do trabalho procede da seguinte forma:

1. Criação do espaço-outro
2. Ocupação do espaço-outro
3. Intervenção no espaço-outro

A criação do espaço-outro ocorre nos ambientes virtuais. Para tanto, podem ser utilizadas plataformas de transmissão de vídeo em tempo real, a chamada tecnologia *stream*. Transmissões ao vivo no ambiente virtual do Facebook, YouTube ou Instagram são exemplos de possibilidades de criação

de espaços-outros. Uma vez iniciada uma transmissão, temos a criação deste espaço-outro que, ao mesmo tempo em que transmite imagens de um lugar real, gera um lugar no ambiente virtual, daí um processo cíbrido.

Figura 1 – Telas da transmissão ao vivo na plataforma do Facebook (um possível espaço-outro)



Fonte: Acervo pessoal.

Uma vez criado esse espaço, é possível dar vez a sua ocupação. Essa ocupação é estabelecida via espectador. Qualquer sujeito, em qualquer lugar

do mundo, a partir do momento em que inicia a visualização da transmissão começa a ocupar esse espaço-outro.

Desse modo, cria-se uma plateia em rede, em uma situação de ubiquidade, pois, ao mesmo tempo que se encontra em seu lugar de presença real, transporta-se para o espaço-outro por meio de sua presença virtual na transmissão. Cria-se, portanto, uma plateia que, além de real, é virtual.

Por fim, ocorre a última etapa desse processo, em que há a intervenção no espaço-outro. Essa intervenção decorre de mecanismos que modificam o vídeo por meio de filtros, ou mesmo de ferramentas de desenho na tela em tempo real.

A partir dessas três etapas realiza-se a obra artística nômade, considerada, aqui, como um espetáculo de teatro em um ambiente virtual.

Exercício nômade 1 – Corpo-porto

Trata-se de uma videoperformance feita pelo coletivo TensoAtivo em Macapá. No trabalho, os *performers* escreviam bilhetes para pessoas situadas em locais distantes e, depois, faziam barquinhos de papel com esses bilhetes. Por fim, os barquinhos eram depositados no rio Amazonas, na maré baixa e, a partir do processo de cheia do rio, eram levados e dissolvidos pela água.

Figura 2 – Registro fotográfico do exercício nômade 1



Fonte: Acervo pessoal.

Exercício nômade 2 – Exercício de nomadologia

Performance realiza na cidade de Macapá, no monumento Marco Zero (que marca a linha do Equador). Na performance, o artista molhava seus pés em uma lama de argila e caminhava pelo monumento, deixando suas pegadas pelo espaço. Na finalização do trabalho, ele percorria todo o caminho marcado arrastando-se pelo chão e incorporando a si as marcas deixadas no espaço.

Figura 3 – Registro fotográfico do exercício nômade 2



Fonte: Acervo pessoal.

Exercício nômade 3 – Caminhar-registro

O exercício consistiu em filmar os pés durante uma caminhada. No caso deste experimento, o artista nômade teve o seu percurso filmado, de sua casa até o prédio do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

Exercício nômade 4 – Ver(EU)-Descrever(OUTRO)

Esse exercício propõe descrever um lugar marcante onde o artista nômade tenha ido e, ao mesmo tempo, mostrar as imagens do lugar no qual o artista se encontra no momento.

Como dito anteriormente, esses exercícios se mostram na perspectiva da construção do material para a criação da obra nômade para a qual se volta esta pesquisa.

Assim, esses experimentos se desdobrarão em quadros/células poéticas que constituirão o espetáculo no espaço-outro. Assim, estas e outras experiências que surgirão no decorrer do processo servirão como disparos para estas cenas que se realizarão no ambiente das casas dos artistas nômades e que será transmitido via ambiente virtual.

Por fim, caminho a partir deste ponto para a conclusão deste artigo. Considerando como um registro de passagem que, por hora, tenta dar conta do andamento da pesquisa, este caminhar de um nômade, este escrito aqui apresentado, se mostra como rastros, pegadas que se fixam no caminho percorrido, que ao passo que se mantém como marca, também se permite mover-se em dinâmicas e fluxos próprios do pensamento envolto de uma pesquisa poética.

Assim, encerro esta caminhada pelo território movediço da pesquisa poética aqui proposta, consciente de que ela ocorre por via da claudicação, como diria Jean Lancri, uma vez que a pesquisa em poéticas “segue o passo (ainda uma metáfora) tanto do sábio quanto do poeta, tanto dos donos da razão quanto dos profissionais do sonho” (LANCRI, 2002, p. 23). Estaria eu, portanto, nesta pesquisa, na condição do nômade a caminhar coxeando, agenciando territórios do sensível e da razão.

Referências bibliográficas

- ANDERS, P. Toward an architecture of mind. In: CAIIA-STAR SYMPOSIUM: EXTREME PARAMENTERS. NEW DIMENSIONS OF INTERACTIVITY, 2001, Barcelona. **Proceedings...** Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2001.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.
- GONÇALVES, F. Um argumento frágil. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 137-145, 2009.

- HASEMAN, B. A manifesto for performative research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**: Quarterly Journal of Media Research and Resources, Brisbane, QLD, n. 118, p. 98-106, 2006.
- KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria corpomídia. In: GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-134.
- LANCRI, J. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na universidade. In: BLANCA B. TESSLER, E. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- LÉVY, P. **O que é virtual?** São Paulo: Editora 34, 2007.
- NOVAES, A. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac, 2005.
- RANGEL, S. Processos de criação: atividade de fronteira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 4., 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006. 1-6.
- _____. Perguntas-passaporte: mão dupla nas fronteiras da criação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. p. 1-4.
- SALLES, C. A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.

Recebido em 01/10/2017

Aprovado em 25/11/2017

Publicado em 03/05/2018



Do lado de fora do teatro

**ARTE E CIÊNCIA:
ANÁLISE DE CONCEITOS FÍSICOS E TRABALHO
COLABORATIVO NA OBRA
AS RUAS DE BAGDÁ OU ARANHA MARROM NÃO
USA ROBERTO CARLOS**

**ART AND SCIENCE:
ANALYSIS OF PHYSICAL CONCEPTS AND COLLABORATIVE WORK
ON THE PLAY
AS RUAS DE BAGDÁ OU ARANHA MARROM NÃO USA ROBERTO CARLOS**

**ARTE Y CIENCIA:
ANÁLISIS DE CONCEPTOS FÍSICOS Y TRABAJO COLABORATIVO EN LA OBRA
AS RUAS DE BAGDÁ OU ARANHA MARROM NÃO USA ROBERTO CARLOS**

Pedro Paulo Bonetti Beaklini

Pedro Paulo Bonetti Beaklini

Pós-doutorado no Departamento de Astronomia
do IAG da Universidade de São Paulo (IAG/USP).

Resumo

A relação entre arte e ciência e seus respectivos processos criativos despertam interesse tanto em artistas quanto em cientistas. Neste artigo é discutida a relação entre a física e as artes cênicas a partir da minha participação no espetáculo *As Ruas de Bagdá ou Aranha Marrom não usa Roberto Carlos*. O impacto de conceitos científicos no teatro é discutido primeiramente de forma ampla, para então ser focado nesta obra, ressaltando as vantagens do diálogo entre as áreas.

Palavras-chave: Colaboração, Física, Relatividade, Referenciais, Teatro.

Abstract

The relation between art and science and their respective creative processes have aroused great interest in both artists and scientists. In this article, the relation between physics and performing arts is discussed by considering my participation on the play *As Ruas de Bagdá ou Aranha Marrom não usa Roberto Carlos*. The impact of scientific concepts on theater is discussed firstly on broad terms, and afterwards by focusing on such play, highlighting the advantages of a dialogue between the areas.

Keywords: Collaboration, Physics, Relativity, Reference Frame, Theater.

Resumen

La relación entre arte y ciencia y sus respectivos procesos creativos estimulan interés tanto de artistas cuanto de científicos. En este artículo se discute la relación entre física y las artes escénicas a partir de mi participación en el espectáculo *As Ruas de Bagdá ou Aranha Marrom não usa Roberto Carlos*. Se expone el impacto de conceptos científicos en el teatro primeramente de forma amplia, para después centrarse en esta obra, resaltando las ventajas del dialogo entre áreas.

Palabras clave: Colaboración, Física, Relatividad, Referencias, Teatro.

A figura de um consultor científico não é normal, e nem óbvia, dentro de um processo criativo de teatro. À exceção de algumas obras específicas, um cientista acaba quase sempre sendo um corpo estranho, alheio àquela realidade. A minha participação no processo criativo da peça *As Ruas de Bagdá ou Aranha Marrom não usa Roberto Carlos*¹ ocorreu quase que integralmente por motivos pessoais. Não foi minha formação, nem a das atrizes, nem por conta do nosso meio ou de qualquer incentivo institucional da academia, e nem mesmo por indicação de algum amigo de alguma das partes. Simplesmente aconteceu porque minha atual esposa estava no elenco, assim eu desejava ajudar no processo. Não obstante, eu já me interessava por teatro, pois fui habituado em ir a peças desde a infância e, inclusive, conheci minha esposa participando de um grupo de teatro amador enquanto estava na faculdade de Física. Não obstante, o grupo havia se proposto a um processo criativo colaborativo, integrando-o com o maior número de pessoas possível, o que me motivou a participar. Sem esse fator, provavelmente eu apenas teria acesso ao que acontecia nos ensaios por meio da minha futura esposa e qualquer opinião minha seria apenas de cunho pessoal, e este relato jamais seria possível. O processo colaborativo foi, portanto, fundamental para minha participação. Aproveito o relato para propor uma discussão entre a relação arte e ciência e as vantagens que o processo colaborativo pode fornecer neste diálogo. Até por isso este artigo é quase uma defesa da importância de ambos, sendo quase impossível separar a minha participação das ideias que me inspiraram.

A partir dessa reflexão inicial me parece óbvio lembrar que não são poucos os paralelos que podem ser traçados entre arte e ciência. Entre semelhanças e diferenças, é difícil quantificar o quanto exatamente a arte desperta de fascínio nos cientistas e o quanto a ciência desperta de interesses nos artistas. É verdade que não faltam exemplos de cientistas com interesse em arte, como o físico Mário Schenberg, crítico da Bienal de Artes de São Paulo de 1962; assim como de artistas com interesse na ciência, como o famoso exemplo do baixista Brian Harold May que, além de músico, também é astrofísico. Entretanto, as comunidades

1. Não havia por parte do grupo nenhuma preferência pelo uso de letras maiúsculas ou minúsculas no título. Uma rápida busca, diferentes versões serão encontradas. Optei pela versão que mais me agradava, em que além dos nomes próprios, Aranha Marrom também aparece com letras maiúsculas. Em minha opinião, isso reforça a simbologia proposta pelo grupo.

acadêmicas e a maior parte de seus membros pouco se conversam no cotidiano, e cada qual permanece na sua esfera demonstrando muitas vezes certo grau de alienação com outras áreas. No caso das artes pode até ser que exista alguma comunicação com certas áreas das ciências humanas, mas tal relação diminui consideravelmente quando comparamos com a área biológica, até a quase total inexistência com as exatas. Os cientistas exatos, por sua vez, até que despertam algum interesse pela música, como lembrado por João Moreira Salles (2010) no ensaio “Um documentarista se dirige a cientistas”, ao fazer referência à frase do físico e escritor inglês C. P. Snow. Entretanto, o interesse de áreas como pintura, teatro e dança não alcançam nem proximidade à música, muito menos quando considerado algum viés colaborativo. É verdade que as comunidades acadêmicas mais modernas, como a das ciências computacionais, acabam despertando em alguns setores das artes visuais alguma motivação para colaboração, ao mesmo tempo em que dialoga também com a clássica ciência da Astronomia. Não obstante, o diálogo multidisciplinar continua escasso.

A pergunta necessária a partir da proposta exposta é se cabe diálogo. É preciso deixar explícito, por mais lógico e intuitivo que sejam, que a colaboração e criação são práticas essenciais para uma formação científica e para uma formação artística. A ciência depende do processo criativo tanto quanto a arte, sendo que cada qual tem a sua forma de rigor. É verdade, e isso tem que ser posto, que arte e ciência não são a mesma coisa e nem pretendem ser. As mudanças nas teorias científicas acontecem de modo bem peculiar, em uma tentativa de obter o máximo do conhecimento da natureza de um objeto. Muitas vezes, dependendo do impacto destas mudanças, as transformações nos paradigmas são carregadas de um ideal de progresso, como escreveu Thomas Kuhn (1969) em *As estruturas das revoluções científicas*. Já na arte, podemos optar por descrever as mudanças por meio do cenário descrito por Julian Bell (2007) em seu prefácio de *Uma nova história da Arte*, em que a história da arte seria um reflexo da história do mundo, com suas mudanças proporcionais aos dos valores de uma dada sociedade em certo tempo. A própria dificuldade de encontrar uma melhor definição das mudanças artísticas tipifica as diferenças em questão². Enquanto

2. Não vamos, neste ponto, nos alongar sobre o debate da descrição de mudanças artísticas, dado que a relevância do argumento é apenas evidenciar que arte e ciência se alteram de modo diferente.

a ciência busca o conhecimento dentro de certos paradigmas que podem ser modificados a partir de uma revolução científica, a arte busca o questionamento, mas também seguindo certos paradigmas vigentes que se alteram de tempos em tempos e que trazem um parâmetro de qualidade. Qualquer tentativa de analogia é tentadora, de modo que, por mais evidente que seja a diferença entre ambas, parece quase incompreensível a pouca quantidade de diálogo.

É dentro deste contexto que eu pretendo explorar a relação entre teatro e física, tendo como ponto de partida a minha participação no processo criativo da peça já citada: *As Ruas de Bagdá ou Aranha Marrom não usa Roberto Carlos*. Física e teatro são duas áreas que quase intuitivamente são colocadas como opostas, a despeito de todo o processo criativo (e colaborativo) que envolve ambas. Duas comunidades que de fato trabalham de maneiras e estilos diferentes, mas que nem de perto pode se resumir à simples dicotomia entre razão e sentimento, ou exatidão e subjetividade. Assim como discutido no parágrafo anterior sobre arte e ciência, especificamente, teatro e física têm aspectos semelhantes, e as diferenças intrínsecas não podem impedir o diálogo. No Brasil, o grupo de teatro que mais busca um diálogo direto com a física talvez seja o Arte e Ciência no Palco, com destaque para a montagem de Copenhagen³, que estreou em 2001. Nesse caso, o próprio teor do texto já trazia o envolvimento com a física, diferentemente do processo que relato agora, em que a necessidade de envolver conceitos físicos nasce durante a construção do espetáculo. Cabe, a partir deste momento, começar o diálogo entre as áreas, em uma tentativa de entender a influência do panorama geral do conhecimento científico durante o processo criação.

O estilo de vida da humanidade no século XXI é uma consequência direta da revolução científica na física na primeira metade do século XX. Os conhecimentos obtidos na área denominada como física moderna desencadearam toda uma revolução tecnológica e computacional que agora nos leva para uma era de rápida informação e de acesso quase ilimitado de conteúdo de qualquer qualidade. Quase que contemporaneamente à revolução na física, com o surgimento da teoria quântica, da relatividade restrita e geral, e dos avanços na teoria e observação de partículas, também o teatro passava

3. Texto do inglês Michael Frayn.

por suas transformações. Constantin Stanislavski redefine a interpretação no teatro quase simultaneamente à elaboração da teoria da relatividade restrita por Albert Einstein, embora a obra escrita do encenador russo tenha sido publicada apenas décadas mais tarde. A revolução na encenação segue Stanislavski com uma série de encenadores e estudiosos que serviram de marco para as artes cênicas do século XX: Bertold Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, entre outros, apresentando concordâncias e discordâncias nas respectivas teorias, que mudaram a arte de interpretar. Do mesmo modo na física, Einstein divide o protagonismo com Niels Bohr, Max Planck, Erwin Schrödinger e tantos outros, também entre concordâncias e discordâncias da ciência em questão. É verdade que o fascínio provocado por essa revolução física atingiu toda a sociedade no início do século passado. O interesse pela ciência exata, que com a mecânica quântica passa a não ser mais tão exata, tornando-se probabilística, tocou e ainda toca o imaginário social coletivo. Naturalmente, por motivos já expostos, este fascínio se refletiu na manifestação artística como um todo e, como não podia deixar de ser, no teatro, que vivia a sua própria revolução. Um exemplo quase óbvio dessa influência no imaginário está na obra do encenador do Robert Wilson, em sua famosa encenação *Einstein on the beach*, que modifica conceitos cênicos brincando com a temática da relatividade temporal einsteniana.

Entre os pesquisadores de teatro, talvez Bertold Brecht tenha sido o que mais reverenciou o rigor científico e que mais se inspirou na ciência para sua teoria e obra. Sua peça, *Galileu Galilei*, trata de uma revolução científica anterior com uma precisão impressionante, mesmo quando comparada com uma obra de divulgação científica atual, com a diferença que ainda o faz com grande valor artístico. Aliás, o próprio Galileu usou de diálogos e de personagens para explicar sua teoria, o que não deixa de ser mais uma interface interessante na relação da física com as artes cênicas. Mais recentemente, outra teoria do mundo das exatas despertou interesse do mundo cênico. A teoria do caos, de origem na matemática e com diversas aplicações da física e na astronomia, teve seus conceitos aplicados à dramaturgia no estudo de Rubens Rewald. Na pintura, o conceito de caos já havia sido explorado à exaustão nos fractais de Maurits Escher, nos seus desenhos, que não por acaso estão pendurados nas paredes de quase todo departamento de matemática mundo

afora. Dentro das artes cênicas, Rewald utiliza o conceito de caos dentro da dramaturgia colaborativa para explicar o processo criativo de uma obra cênica coletiva, mas coesa ao mesmo tempo. Escreve Rewald:

Em tal fluxo de informações, a flutuação ou o ruído são fundamentais como forma de evolução, pois obriga o processo a se rearticular a partir dessa nova informação, criando novas possibilidades de resposta do processo (em termos de texto, encenação, interpretação). A ordem é perturbada pela desordem, originando discussões, reelaborações, equívocos, soluções e descobertas. Essa perturbação obriga o processo a se reorganizar num novo patamar. (REWALD, 2005, p. 22)⁴

Esse conceito transcrito para as artes cênicas em forma de processo colaborativo motivou a peça *As Ruas de Bagdá ou Aranha Marrom não usa Roberto Carlos*, seguindo a mesma proposta de criação coletiva. Para entender o contexto em que a obra começou a ser trabalhada: trata-se do projeto de conclusão de curso de bacharelado em artes cênicas na Faculdade de Artes do Paraná das atrizes Emanuelle Sotoski, Ligia Oliveira e Rubia Romani, com orientação do professor-colaborador Márcio Mattana, e que contou também com a colaboração das atrizes Ana Ferreira e Uyara Torrente, da diretora Nina Rosa Sá, além da já citada minha participação como colaborador e consultor científico. Também foi a obra de origem da ACRUEL Cia. Apesar de qualquer descrição dos envolvidos, a obra foi resultado de discussões sem hierarquia definida, sendo que até um *blog* foi criado para que todos pudessem participar do processo criativo, sem nenhuma restrição de formação ou conteúdo. Esta abertura ampla, que de fato levaria a uma formação de texto caótico, teve como resultado uma obra coletiva recheada de colagens, mas com um único fio condutor que foi inicialmente proposto pelo grupo: o conceito de multiolhar. Esse jogo, de encarar conceitos às vezes tão enrustidos da nossa sociedade com outros olhos se transformou em uma divertida brincadeira nos olhos do público e da crítica. Durante o próprio processo de criação, uma pequena amostra da peça foi apresentada na IV Mostra Cena Breve de grupos de teatro de Curitiba, sendo por isso tema de crítica de Valmir Santos no texto “Mistura e Manda”, em que desejou: “Que essa dramaturgia colaborativa

4. Em seu estudo, Rewald detalha a diferença entre ruído e flutuação.

estilhaçada, sem ser inorgânica, consiga ser mantida na constituição da peça propriamente dita” (SANTOS, 2008). Na modesta opinião desse colaborador de fora da área, as características descritas da dramaturgia foram mantidas na obra final. Cabe ressaltar no mesmo texto outra passagem de Valmir Santos: “A dramaturgia não é um tobogã para deslizar os lugares-comuns. Antes, faz destes uma angústia existencial interdita, sufocada pelo tudo para ontem na era das tecnologias digitais” (Ibid.).

Foi nesse momento, nos dias próximos à mostra Cena Breve, que a minha relação com o processo ocorreu de modo mais intenso. A participação em uma amostra não é importante apenas para dar visibilidade a uma nova companhia e às atrizes em começo de carreira, como também abre espaço para discussões e debates da obra e do teatro como um todo, através das organizações de mesas-redondas e debates. É difícil dizer, hoje, o quanto esses debates levaram a uma participação minha mais próxima no processo. Talvez tivesse acontecido independentemente da mostra da Cena Breve. Mas sem dúvida, os debates realizados durante o processo, não apenas referente à obra da ACRUEL Cia, mas também dos demais espetáculos, me instigaram a repensar o teatro, a encara-lo de modo mais intuitivo, a pensar em um meio de diálogo. Confesso que durante as discussões eu tinha uma posição confortável, pois como era de outra área, eu me sentia confortável em falar sem muito pudor, alegando ser apenas um “olhar de fora” do processo.

Neste momento, entretanto, cabe a ressalva de que eu não era o consultor científico do projeto e nem tinha a proposta, por parte do grupo, de que me tornasse um. O que havia nesse momento era um trabalho colaborativo em desenvolvimento, no qual a existência do blog me permitiu participar como um colaborador. Nessa época, eu já era formado em física e estava no fim do meu mestrado em astrofísica, como toda a carga emocional estressante que se tem no fim de uma dissertação (a minha defesa de mestrado ocorreu cinco dias antes do primeiro dia da mostra Cena Breve). O blog foi inicialmente uma zona de escape, e após a minha defesa se transformou em um lazer, depois, em uma fixação. Quando me dei conta já estava tão dentro do processo que já tinha dificuldades até mesmo em fornecer o “olhar de fora.”

Um recém-mestre em astrofísica participando de um processo de criação teatral de alto nível (como atestado pelos comentários e críticas nas

mesas-redondas). Entram, então, em choque duas realidades distintas. É claro que é preciso detalhar como se deu este processo de comunicação não óbvia entre artistas e interessadas e um cientista. Falar de qualquer relação interdisciplinar sempre envolve um problema de linguagem. Para haver comunicação, os dois lados precisam entender o que o outro fala. Esse processo nem sempre é fácil, mas, dentro do que foi proposto pelo grupo, a simples tentativa já servia de referência para o processo. Quando possível, eu presenciei alguns ensaios que quase sempre combinavam discussões e prática. Era nas discussões que eu me interessava e, às vezes, de simples comentários, surgiram ideias inesperadas para serem trabalhadas. Algumas vezes, dada a minha formação, eu fui perguntado por conceitos de física e astronomia. Quando isso ocorria, quase sempre, a conversa animava. Após uma dessas conversas, realizada dentro da universidade de artes, eu escrevi um texto em que tentei explicar alguns dos conceitos físicos de modo lúdico e poético para despertar a criatividade do grupo, fornecendo o que eu acreditava ser a minha visão do multiolhar. O texto acabou fazendo parte do texto final da peça. Voltarei a me referir a esse trecho mais adiante.

A relação íntima que o grupo acabou tendo com um colaborador outrora externo mostra toda a complexidade da criação envolvendo múltiplos artistas e sociedade, e me leva a defender a ideia do teatro colaborativo. Ao abrir a criação para toda a sociedade por meio do blog, o grupo passou por questionamentos inesperados, naturais de um novo criador ao qual não tinha nenhum controle e, muitas vezes, nem familiaridade. Nesse momento o emissor, no caso o artista, passou a ter um contato mais profundo com o receptor, tornando-o parte da própria obra. A cada texto postado no blog, a reação gerada era dependente dos valores pessoais daquele que a lia e muitas vezes fora do esperado pelo grupo, que passava a se interessar pelo que outrora seria um receptor passivo. Por exemplo, conceitos simples, como a palavra “base”, pode representar alicerce quando se pensa em construção, mas também pode ser o contrário do ácido, quando se pensa em química, como pode simplesmente fazer referência a um triângulo dentro da trigonometria. Obviamente, nem todo texto produzido entrou na versão final da obra, mas todos participaram da discussão que levou à obra final e do amadurecimento do espetáculo como um todo. Foi toda essa discussão que permitiu a minha integração com o grupo.

Mas todo esse processo nos leva para uma breve discussão sobre o caminho à obra final de um processo sempre em movimento. Por óbvio, a definição de um tema central e da criação de uma interface de comunicação com o mundo não bastaram para que a obra chegasse ao seu formato final. A produção dos textos ocorria quase ininterruptamente, exigindo certa criatividade das artistas a fim de manter o blog sempre ativo. Simultaneamente, os ensaios tentavam caracterizar toda a criação até o momento, transformando os textos em obra e cena. O texto final foi resultado de todo esse processo, mas ele representa apenas parte de toda a dramaturgia criada para o espetáculo. É impossível mensurar o quanto os trechos e discussões que não entraram diretamente na obra influenciaram o comportamento das personagens e da encenação. A sequência de cenas e o treinamento para quebrar cada obviedade foi resultado de muita reunião de mesa e de ensaios práticos em que tudo isso foi posto e experimentado. Muitas vezes o óbvio estava presente, mas foi transformado em surpresa ao ser mostrado. Dentro do nosso paralelo com a ciência, cabe ressaltar que essa ótica toda de processo é rara para um cientista, que tem como objetivo final de sua criação buscar soluções e até mesmo problemas, mas quase nunca surpreender. Buscar soluções para surpreender como realizado na obra infere uma realidade nova para aquele que vem de fora do teatro, mas nada que tivesse impedido uma colaboração.

O próprio experimento cênico em si, independentemente do local em que se chegou, pode levar a conclusões diferentes dependendo de cada um dos então autores do texto. Já está claro que coube ao grupo não apenas a organização, mas a definição do caráter artístico da obra final. Mas dentro dessa questão vale a ressalva sobre o jogo duplo dos artistas, que também foram receptores de colaborações externas e que também trataram conceitos de forma diferente do que cada colaborador externo imaginou. Faz parte do jogo colaborativo. E essa teia envolveu também conceitos mais elaborados, como o próprio conceito de caos. O resultado seguiu a proposta do grupo de trabalhar a ideia de multiolhar, já que cada receptor é um olho e ao mesmo tempo um emissor. Não por acaso, optou-se pela simbologia da aranha, por causa dos seus oito olhos. O título da peça brinca com os referenciais, primeiro ao propor dois nomes, segundo por relativizar o fato de o cantor Roberto Carlos nunca usar marrom a partir de uma ótica da aranha e do multiolhar da obra.

É curioso pensar que talvez, para um biólogo, o símbolo da mosca com seus milhões de olhos compilados em dois seria o mais adequado, o que incomodaria os astrônomos que preferem tratar tais olhos como mosaicos, assim como fazem em seus telescópios. Mais uma vez, o próprio conceito final da obra passa a ser dependente do receptor, embora a ideia central pareça ser a mesma: a diversidade de interpretações.

Mas como o conceito de multiolhar pode se relacionar com a física? O pensamento mais simples leva a palavra “relativo,” ou então a dependência do referencial, e juntar todo este conceito com a relatividade foi de uma tentação tamanha que fez necessário transformar um colaborador de fora em um consultor científico. Conforme a minha participação como colaborador no processo criativo aumentava, era natural que perguntas e temas que envolvessem física e áreas afins fossem destinadas a mim. Por outro lado, a minha participação no jogo colaborativo também produzia uma flutuação que despertava um interesse por parte do grupo em introduzir conceitos físicos dentro da brincadeira do multiolhar. Muito além do o caos na formação dramatúrgica, a obra como um todo acabou por brincar metaforicamente com o conceito de relatividade, fazendo a aproximação poética entre a diferença de detecção em cada referencial e um novo olhar de um mesmo assunto.

Agora está claro por que não teve um momento específico em que me tornei consultor científico. Foi uma transformação meio que intuitiva por parte minha e do grupo. Mesmo quando a peça foi apresentada, meu nome constava apenas como um colaborador, sem que isso me incomodasse ou ao grupo. Era uma criação sem hierarquia e eu era um igual, mesmo que não tivesse a formação em artes esperada para estar como um dos autores de um texto de teatro. Apenas meses depois, que o então orientador-colaborador Márcio Mattana, ao preencher a ficha técnica da peça em algum terreno burocrático, teve a ideia de me designar como consultor científico. E eu confesso que gostei do título.

Mas a posição de consultor científico me leva quase à obrigatoriedade de responder outras questões. Como um físico considera esta relação entre multiolhar e relatividade? É preciso ter algum rigor com o conceito físico de relatividade antes de discutir a livre inspiração que ela provoca nos palcos. Na física, o conceito de relatividade é anterior ao que o senso comum pode

imaginar. A relatividade galileana e a física newtoniana já traziam conceitos de medidas diferentes para referenciais diferentes. O exemplo clássico: dois trens com velocidades distintas, um ao lado do outro, o primeiro a 80km/h, o segundo a 100km/h, e uma terceira pessoa fora deles. O primeiro trem verá o segundo se afastar com velocidade de 20km/h, enquanto a pessoa fora dele verá o mesmo trem a 100km/h. Quem está certo? Qual é a velocidade real de cada trem? Faltou na descrição do problema um ponto por muitas vezes esquecido. É preciso definir um referencial. As velocidades de 80 e 100km/h são relativas a quê? O conceito de relatividade já era, por tanto, anterior a Einstein. O que a teoria einsteniana introduziu foi a relatividade temporal, ou seja, não só a velocidade é relativa mas também o tempo. Além disso, Einstein reinterpretou a velocidade da luz, postulando-a como uma constante. A relatividade galileana levava consigo o questionamento sobre a existência de algum referencial absoluto e para quais as medidas deveriam ser consideradas, o que levou ao conceito posterior de éter após a obra do físico James Maxwell. Na teoria da relatividade restrita de Einstein, a velocidade da luz passa a ser uma constante para qualquer referencial inercial (sem aceleração). O conceito de relatividade temporal de Einstein envolve referências inerciais com velocidades próximas à da luz. Obviamente a exploração desse conceito foge ao escopo deste artigo, mas pode facilmente ser encontrado em livros textos do curso de física.

Parece evidente que, a rigor, a relatividade restrita einsteniana nada tem a ver com a questão do multiolhar trabalhado na peça da ACRUEL. Mas é nesse momento que a arte como obra se separa da física e a usa como simples fonte de inspiração. Se a física mostra que até o tempo pode ser relativo⁵ (mesmo que seja em situações não usuais do nosso dia a dia), como tratar cada olhar como igual ao outro olhar? Cada pessoa passa a ser tratada como um referencial à parte, não isolado, na medida em que vive em sociedade, mas com sua própria ideia e reação diante de cada fato exposto. Que sensação provoca *As Ruas de Bagdá ou Aranha Marrom* em cada ente, cada qual

5. Vale mais uma ressalva para manter o rigor. As leis dos fenômenos físicos são as mesmas em todos os referenciais inerciais. A física não muda de um referencial para o outro e todos os referenciais inerciais são equivalentes. A relatividade da velocidade e do tempo não significa uma física diferente para cada referencial.

com os seus valores e histórico. Uma teia quase caótica que puxa reação por reação, submetendo o público a imagens comuns no nosso social, mas ao mesmo tempo em que cada indivíduo vive a sua própria relação. Quando a peça parecia levar para um lado, um novo referencial puxava todos para o outro lado, evitando cair no tobogã comum ao qual se referia Valmir Santos. No final cabe a importante ressalva de que a peça também entra com maior rigor em conceitos físicos. Talvez por um objetivo intuitivo de trazer a relatividade física de fato para o palco, as ideias de velocidade da luz finita e de distâncias astronômicas também foram trabalhadas. Em determinada cena do espetáculo, uma voz em *off* chama a atenção do público para um fato pouco lembrado: o de que sempre vemos o passado. É nesse momento que entrava o texto que escrevi, mencionado nos parágrafos anteriores. Como a velocidade da luz não é infinita, é necessário considerar o tempo de viagem da luz até chegar aos nossos olhos, mesmo para quando um objeto se localiza próximo e esse passado seja uma fração extremamente pequena de um segundo. A simples ideia de “ver o passado” leva a mais inspiração dentro da comunidade artística do que um simples astrofísico pode imaginar, e deixaremos esta questão em aberto.

O que ficou evidente dentro do processo de criação da ACRUEL é que conceitos físicos podem ser trabalhados e quase sempre servem de inspiração para os artistas. É muito comum que a ciência como fonte de inspiração chegue à comunidade artística por meio da sociedade e, dessa forma, chega já modificada e reinterpretada (muitas vezes de maneira equivocada), provocando erros de conceitos que incomodam a comunidade científica. Por outro lado, é comum que os cientistas não aceitem a ciência como simples inspiração de uma obra e não seja apresentada como um rigor formal. O diálogo é difícil, mas necessário. Incomoda ver conceitos erradamente discutidos nos palcos, mas é preciso separar os erros das ideias e deixar certo espaço para as metáforas. Em outras palavras, não importa o fato inspirador da obra realizada, mas, se o conceito for apresentado, não há motivo de ser apresentado de forma equivocada. O fascínio que a ciência provoca com a quântica, ondas gravitacionais, outros sistemas planetários, expansão do universo, matéria escura, comovem e já são interessantes o suficiente, de modo a ser desnecessário invocar conceitos místicos, como ocorre habitualmente. Ao contrário

disso, o contato entre físicos e artistas podem levar a novas ideias e o rigor, se bem explicado, pode mais ajudar do que atrapalhar.

Além de diminuir o ruído na transmissão de informação, um diálogo direto entre artista e cientista permite também uma discussão da atualidade. Como Kuhn discute em sua obra, após uma revolução científica, é necessário reescrever parte ou quase a totalidade dos manuais. É possível, então, que existam atrasos da ordem de anos para a sociedade absorver o impacto que uma dada comunidade científica já superou. Esse período de anos pode facilmente se transformar em décadas. Não por acaso, os conceitos discutidos neste artigo envolvem revoluções físicas de quase 90 anos e que somente agora a sociedade está conseguindo compreender. O baque sentido pelo público ao questionamento de que vemos o passado refere-se a uma discussão científica de séculos passados. A própria teoria da relatividade já completou o seu centenário.

Mas como um cientista deve agir no momento que se torna consultor de uma peça, ou mesmo de uma obra de arte? Por óbvio, não deve existir uma resposta simples, em que todos os cientistas concordem. Mais prudente seria eu relatar a minha experiência. Antes de começar a me envolver diretamente com a criação teatral, meu pensamento com relação ao teatro era basicamente racional. Eu achava que uma peça tinha que ser política, ter algo a criticar, mais do que simplesmente mostrar, tinha que evidenciar. Quase uma visão brechtniana do teatro. No momento da formação da ACRUEL, esse conceito já estava se alterando dentro de mim. Gradualmente, eu passei a entender a força do teatro como muito além da política, como social, como sentimento. Como diz Renata Pallottini, ao se referir ao conteúdo do texto dramaturgo, muitas vezes “não sabemos o quê, mas sabemos que algo está para ser dito” (PALLOTTINI, 2005, p. 3). E esse “dizer algo” é importante por si só e a ele pode provocar diferentes reflexões e sentimentos no público que assiste. É preciso entender isso para compreender o fascínio que a ciência causa no meio. Muitas vezes, uma teoria, uma explicação científica, uma ideia, é apenas um meio que o artista encontra para se expressar. O cineasta Lars Von Trier se inspirou em um trabalho científico de colisão de planetas para criar o seu *Melancolia* (2011). O filme não tem nada de científico, nenhum rigor e quase toda menção está fora de contexto. Mas o objetivo

foi usar a ciência como inspiração e não fazer um filme sobre ciência. Do mesmo modo, aqui, a relatividade dos referenciais na física depende da velocidade em que eles estão e não é um conceito que depende de subjetividade. A subjetividade do multiolhar apenas bebeu da fonte da relatividade, apenas brincou. Não era necessário maior rigor nesse ponto. Por outro lado, na hora de abordar realmente os conceitos científicos, acabaram por utilizar um texto mais rigoroso escrito por mim para um dos ensaios. O conceito discutido quando apresentado foi colocado no centro do tema, sendo discutido com o rigor necessário, mas sem perder a linguagem poética estabelecida pelo grupo. Voltando ao cinema, algo semelhante aconteceu com o filme *Gravidade* (2013), do diretor Alfonso Cuarón que, embora fiel à ciência, teve o seu nome jocosamente questionado por muitos físicos incomodados com o excesso de licença poética. Sejam sinceros, um filme chamado “Momento angular” não despertaria tanto interesse no público quanto um filme chamado *Gravidade*. Na peça, o encanto que a velocidade da luz e o tempo causaram nada tem a ver com relatividade einsteniana. Também aqui se valeu de uma licença poética. O postulado da relatividade trata da velocidade da luz como constante, sendo igual para diferentes referenciais inerciais. A discussão se a velocidade da luz seria finita ou infinita é anterior. Utiliza-se apenas o simbolismo da velocidade da luz para com a relatividade restrita de Einstein. Na verdade, era a própria interdisciplinaridade, e não a relatividade, que estava relacionada com o multiolhar.

Os cientistas também têm a ganhar com esse diálogo. Dentro da ciência, a colaboração é entendida como uma maneira indispensável para a produção e troca de conhecimento. É natural para um cientista trocar francamente ideias e propostas, ao mesmo tempo em que é possível criticá-las. Entretanto, na ciência, a colaboração acaba sendo quase sempre restritiva ao seu meio e o conceito de uma criação horizontal ainda é pouco utilizado, por mais que haja algum esforço para evitar efeitos da hierarquia⁶. Não restam dúvidas de que o processo de criação cênica pode ajudar nesse ponto. Além disso, cabe citar o aprimoramento da improvisação no processo de criação e do questionamento

6. Nesse sentido, destaca-se a *Cosmostatistics Initiative* (COIN), formada por pesquisadores de diferentes áreas que buscam a interdisciplinaridade, uma forma eficaz por meio da colaboração democrática entre seus membros.

do óbvio que o teatro, como obra artística, pode oferecer, o que é de grande importância para o questionamento dos paradigmas vigentes por parte dos cientistas. O teatro também tem condições de fornecer uma importante via de divulgação científica, um caminho que é quase ignorado atualmente e, se trabalhado junto da pedagogia, pode ser também uma importante ferramenta didática em uma temática muitas vezes abstrata.

Ao encarar o processo criativo colaborativo no teatro, identifiquei uma janela para a multidisciplinaridade e uma forma de levar a criação artística para setores não usuais da sociedade. Ao mesmo tempo em que retira o caráter passivo do público leigo e tira o artista de uma região de conforto com relação ao seu espetáculo. Criar em grupo vai além do trabalhar em grupo. O processo descrito neste artigo mostra que no teatro é possível haver tanto um processo criativo restrito a elementos artísticos quanto alcançar uma amplitude inimaginável sem que, com isso, diminua o caráter de arte da obra. Toda a interface entre arte e ciência criada durante a criação do espetáculo só foi possível graças ao amplo processo de criação colaborativa.

O trabalho detalhado e discutido neste artigo levou à encenação de *As Ruas de Bagdá ou Aranha Marrom não usa Roberto Carlos* por uma curta temporada em Curitiba. Trabalhou com questões científicas, muitas vezes racionalmente, como no conceito de caos/dramaturgia ou com relação à velocidade da luz, mas outras vezes de modo intuitivo, ao buscar o conceito de relatividade como se fosse uma versão do multilolhar para a física. É verdade que as revoluções científicas trazem um fascínio e, não por acaso, os exemplos com trem, de tão usados também na relatividade, acabaram presentes em *Einstein on the beach*. A saber se o teatro consegue não apenas se inspirar no resultado do rigor científico, mas também produzir a sua própria ciência, com metodologias e linguagens adequadas para o seu próprio referencial.

Referências bibliográficas

- BELL, J. **Mirror of the world**: a new history of art. Londres: Thames & Hudson, 2007.
- BRECHT, B. **Schriften zum Theater**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.
- EISBERG, R.; RESNICK, R. **Quantum physics of atoms, molecules, solids, nuclei and particles**. Hoboken: John Willey & Sons, 1974.

GRAVIDADE. Direção: Alfonso Cuarón. Intérpretes: Sandra Bullock; George Clooney; Ed Harris e outros. Roteiro: Alfonso Cuarón e Jonás Cuarón. Los Angeles: Warner Brothers, 2013. 1 DVD (91 min), son., color., 65 mm.

KUHN, T. **The structure of scientific revolutions**. Illinois: University of Chicago Press, 1969.

MELANCOLIA. Direção: Lars von Trier. Intérpretes: Kirsten Dunst; Charlotte Gainsbourg; Kiefer Sutherland e outros. Roteiro: Lars von Trier. Hvidovre: Zentropa Entertainments, 2011. 1 DVD (135 min), son., color., 35 mm.

PALLOTTINI, R. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

REWALD, R. **Caos**: dramaturgia. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SALLES, J. M. Um documentarista se dirige a cientistas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 6 jun. 2010. Folha Ilustríssima.

SANTOS, V. Mistura e manda. **Mostra Cena Breve Curitiba**, Curitiba, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/Z5xUf7>>. Acesso em: 8 dez. 2017.

Recebido em 30/10/2017

Aprovado em 24/11/2017

Publicado em 03/05/2018



CARTA DE MONTAGEM: BOM RETIRO 958 METROS

Evaldo Mocarzel

Evaldo Mocarzel

Evaldo Mocarzel nasceu em 1960 em Niterói, no Rio de Janeiro.

É jornalista, cineasta e dramaturgo.

Foi editor do Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo* durante oito anos.

Fez parte do Círculo de Dramaturgia criado por Antunes Filho no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do SESC São Paulo durante quatro anos.

É doutor em artes cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Sua tese tem o seguinte título: *Arquiteturas do Risco e do Inesperado: Derivas Documentárias e Dramáticas Fraturadas na Cena Paulistana Contemporânea*.

São Paulo, 1 de março de 2014

Querida Camila Marquez,

Como já conversamos pessoalmente, o documentário *Bom Retiro 958 metros* é um filme que vai desconstruir o espetáculo homônimo do Teatro da Vertigem (estreou em junho de 2012) através de tudo que foi experimentado em mais de dois anos e meio de criação coletiva em “processo colaborativo”.

O chamado “processo colaborativo” é um dos pilares da cena paulistana contemporânea e tem como um de seus objetivos principais a participação autoral de todos os envolvidos na dramaturgia do espetáculo e logicamente na encenação como um todo, sobretudo as atrizes e os atores através de improvisações individuais e *workshops* coletivos.

Essa criação coletiva sempre gera *páthos*, conflito, no dia a dia de trabalho dos grupos, divergência de opiniões, mas também uma comunhão artística que precisa ser claramente construída no arcabouço narrativo da dramaturgia do nosso filme, ou seja, diversas cabeças se atritando e comungando numa mesma ideia de apropriação poética do Bom Retiro, na região central de São Paulo, bairro que é uma espécie de palimpsesto com camadas civilizacionais, étnicas, de povos como judeus, coreanos e bolivianos, mas também portugueses, italianos e nordestinos, tudo isso decantado na “dramaturgia” da passagem do tempo que impregnou as locações onde filmamos.

Por vezes, a visão binocular do olhar humano não consegue ver toda a paleta de matizes dessa “dramaturgia” da passagem do tempo, mas o olhar ciclópico da câmera, subordinado ao rigor das leis da física (como nos diz o poeta do ensaio Jean-Louis Comolli em seu livro *Ver e Poder*), com suas lentes e decupagens microscópicas e telescópicas, consegue sim desnudar e filigranar essa “dramaturgia” da passagem do tempo matizada de umidade, musgos, líquens, fuligem, chuvas e também dias de sol causticante. Na documentação dos espaços no Bom Retiro, tive sempre em mente essa decupagem: detalhar, detalhar e detalhar plasticamente os prédios, as ruas e calçadas, principalmente o Teatro Taib, apodrecido pela passagem do tempo e pelo descaso com um espaço de resistência marxista, hoje ignorado pela comunidade judaica, muito mais voltada para ideologias neoliberais e extremamente consumistas.

Esse teatro, onde são encenados os últimos momentos do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, foi rigorosamente decupado pela nossa documentação, como já comentei, e temos uma bela e plástica fragmentação cinematográfica de todos os espaços de sua estranha e bela arquitetura, antes e depois que o grupo se apropriou poeticamente do prédio, onde também fiz algumas entrevistas, como, por exemplo, com a atriz Dona Hugueta, que ali atuou no espetáculo *O Dibuk*, uma das incontáveis fontes de inspiração para o processo de criação do espetáculo do Vertigem, depois abortada num momento posterior da criação coletiva.

Quero que você tenha sempre em mente, Camila, que o conceito de palimpsesto, que adoro, tem tudo a ver com o bairro, com o Taib, com o espetáculo do Vertigem e com a minha documentação. Como criar uma textura de palimpsesto no nosso filme? Sucessivas fusões profundas para tentar desnudar o bairro, o Taib, o processo de criação da encenação e também a realização do nosso documentário? Há um momento do espetáculo que não me sai da cabeça: sobre o reflexo do rosto da atriz francesa Laetitia Augustin-Viguer no vidro da porta de entrada do Taib, projeções de imagens com textura de palimpsesto. Você talvez possa se inspirar nesse momento para criar uma cadência e uma plasticidade de palimpsesto para o nosso filme. Nosso documentário é sobre o processo de criação da encenação e, volto a dizer, o palimpsesto foi um mote, um conceito, uma fonte de inspiração permanente, pelo menos para mim.

O documentário *Bom Retiro 958 metros* é um filme processual, como já enfatizei, e há tempos venho perseguindo a ideia de realizar um documentário de processo com o Teatro da Vertigem. Não sei se você sabe, mas já me envolvi em mais de vinte filmes sobre a cena paulistana contemporânea que venho realizando em parceria com os grupos. E tudo começou com *BR-3*, em 2006, um díptico cinematográfico que fiz com o Vertigem sobre o histórico espetáculo homônimo: *BR-3 – a peça*, a íntegra da encenação no rio Tietê, e *BR-3 – o documentário*, em que tentei reconstituir o árduo processo de criação da companhia através de entrevistas. A partir daí, passei a perseguir a Ação de um processo de criação que se autoexplicasse no próprio desenrolar, sem a necessidade de falas e depoimentos didáticos. Fiz também com o Teatro da Vertigem *A última palavra é a penúltima*, ainda com os grupos

Zikzira e LOT, do Peru, mas essa intervenção urbana em uma galeria subterrânea abandonada no Centro de São Paulo foi rápida e não envolveu um processo de criação ao longo dos anos. O que eu tanto buscava, na verdade, era a Ação de uma criação coletiva que atravessasse o tempo, não apenas circunscrita em um período curto, como foi o caso de *A última palavra é a penúltima*. Fiz, ainda com o Vertigem, *Kastelo*, em que comecei captando imagens e sons para o visagismo audiovisual da encenação e terminei, a um mês da estreia, assumindo a escritura dramática do espetáculo, sempre em processo colaborativo com o grupo. E *Bom Retiro 958 metros* foi a minha tão esperada documentação de uma Ação artística do grupo ao longo do tempo, no caso, mais de dois anos e meio de criação coletiva em processo colaborativo, como já comentei. Por tudo isso, esse documentário é muito importante para mim, já fiz outros filmes “processuais” com outras companhias, mas esse é uma espécie de “primeiro” documentário com o Teatro da Vertigem, que me atirou como documentarista e também como dramaturgo na cena paulistana contemporânea do teatro de grupo. O “primeiro” filme nesse sentido: uma belíssima e árdua Ação artística ao longo do tempo.

Estou fazendo todas essas contextualizações para te contaminar com tudo o que tenho vivido, experimentado, me enriquecido como artista e como ser humano nessa convivência com os grupos. Principalmente com o Teatro da Vertigem, um coletivo que amo e admiro, cujos integrantes sempre me fascinaram como artistas talentosos e muito corajosos na relação com o espaço urbano.

O que é o Teatro da Vertigem? Trata-se de um híbrido de linguagens e você precisará construir isso em linguagem cinematográfica na estrutura dramática de montagem do nosso filme. Mas o que é o Vertigem? Um grupo de teatro, com toda certeza, que se hibridiza com outras linguagens, como a arte *site specific*, que cria obras construídas para locais específicos, além de intervenções urbanas e camadas e mais camadas de performatividade engendradas nos processos colaborativos através de depoimentos pessoais em improvisações individuais e *workshops* coletivos. O trabalho do Teatro da Vertigem só se realiza em sua plenitude em comunhão e principalmente em atrito com o espaço urbano. Esse atrito, esse choque, essa distopia, essa busca por irrupções do “real” no enfrentamento do espaço urbano é uma das

características mais marcantes do grupo, e essa relação de amor e rejeição com a cidade precisa ser muito bem construída na sua montagem.

Antonio Araújo, diretor do grupo (ao lado da minha querida amiga Eliana Monteiro), brinca muito comigo dizendo que eu só quero *páthos*, ou seja, conflitos, na criação coletiva. Logicamente não estou em busca de “barracos e baixarias”, mas de conflitos artísticos capazes de revelar os fascinantes e ao mesmo tempo árduos processos da companhia. No entanto, meu apetite por *páthos* não se compara à obstinada busca de Tó (como chamamos o adorado Antonio Araújo) por atritos com o espaço urbano. É engraçado que, sempre que leio os textos de Sergei Eisenstein, eu penso no Tó. O genial cineasta russo (que, aliás, foi diretor de teatro antes de migrar para o cinema) tinha verdadeira tara por *páthos* (realizou *O encouraçado Potemkin* com uma estética de cinejornal encenado, mas com *A poética*, de Aristóteles, como livro de cabeceira) e buscava conflitos em tudo nas suas geniais montagens: choque de linhas e de texturas no encadeamento dos planos, vazios se contrapondo a planos populosos, closes em atrito com planos gerais, imagens em embate poético com o som, enfim, ele buscava ansiosamente uma espécie de atrito na própria forma do filme, além de elementos atonais para potencializar os paroxismos de combustão dramática de seus filmes. E assim também é de algum modo Antonio Araújo, que engendra o conflito capilarizado até mesmo nas escolhas das locações onde vai encenar os espetáculos do Vertigem, também na opção por dramaturgos que costumam ser estrangeiros na escritura cênica, enfim, vislumbro um parentesco artístico nas escolhas “patéticas” (logicamente sem a acepção que essa palavra adquiriu no senso comum, mas referindo-se a *páthos*, conflito) de Eisenstein com a urdidura cênica de Antonio Araújo até mesmo nas decisões de produção, por vezes árduas demais e praticamente inexequíveis em suas realizações.

Há uma camada “situacionista” em *Bom Retiro 958 metros* que precisa ser contextualizada para você, Camila, e que tem tudo a ver com tudo isso que estou dizendo. Durante o processo de criação do espetáculo, lemos *Apologia da deriva*, coletânea de textos situacionistas de arquitetos e pensadores que pregavam a realização de derivas pela cidade, mas diferentes das *flâneries* (flananças) de Baudelaire e das deambulações dos surrealistas pelas ruas de Paris. Os situacionistas queriam derivas com dispositivos e

regras claras, como, por exemplo, dobrar a esquina ao se defrontar com uma pessoa com uma camisa de uma determinada cor. Na verdade, o grande objetivo das derivas situacionistas era a construção de um ato político em que estavam decantadas a rejeição aos museus e a crença de que a única obra de arte possível (estamos nos anos 1950/1960) era criar novas percepções do espaço urbano. Essa potência artística tem muito a ver com o trabalho do Teatro da Vertigem, está no epicentro do processo de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* e precisa ser construída na nossa montagem: a contextualização do espaço urbano, as lojas, o atrito da encenação com as ruas, os carros, ônibus, enfim, faça pastas na sua organização do material bruto com essa contextualização do bairro, outra com choques e atritos com a cidade, outra com planos com texturas de palimpsesto no Bom Retiro e outras com processos, leituras, pesquisas, tudo que tiver essa visualidade processual para que possamos desconstruir o espetáculo no nosso filme.

Tudo começou com uma reunião do grupo em uma antiga sede, no Centro de São Paulo, em que alguém trouxe a ideia de um espetáculo ambientado no Bom Retiro. Não estou bem certo se foi Antonio Araújo ou o ator Roberto Áudio. Costumo chamar essa reunião de “protogênese” da ideia do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*. A pesquisadora e minha grande amiga Beth Néspoli, que vem estudando a fundo questões relacionadas à recepção do público através da percepção dos espectadores que viram essa última encenação do Teatro da Vertigem, afirma que essa reunião não é exatamente o primeiro encontro em que a ideia do projeto *Bom Retiro 958 metros* veio à tona, mas não importa: temos a filmagem dessa que foi uma das primeiras reuniões em que surgiu a ideia do espetáculo e, para o nosso documentário, trata-se de um registro importante que deve ser usado na sua montagem. Nessa mesma reunião, outras ideias vieram à tona, como, por exemplo, uma livre adaptação do romance *O castelo*, de Kafka, que acabou vingando antes mesmo do projeto *Bom Retiro 958 metros*: com direção de Eliana Monteiro, *Kastelo* estreou no antigo Sesc Paulista no início de 2010.

Vou agora fazer uma espécie de retrospectiva mais ou menos cronológica (confiando apenas na memória, que sempre nos trai) do processo de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, logicamente focalizando o que temos registrado para a estrutura narrativa da sua montagem. Após essa

reunião antes mencionada numa antiga sede do Vertigem que eu chamo de “protogênese” de tudo (se não me engano, foi o próprio Tó que batizou essa filmagem dessa maneira), temos uma bateria de registros de leituras e mais leituras coletivas na atual sede do grupo no Bixiga. Nessa fase inicial, leituras do livro *Site-specific art – performance, place and documentation*, de Nick Kaye, e ainda o antes mencionado *Apologia da deriva*, compilação de textos situacionistas em que se destacam palavras radicalíssimas e clarividentes de Guy Debord, criador dessa “expressão-vaticínio” que desmascarou a alienação midiática em que vivemos, exacerbada por essa “cultura” de celebridades que nos rodeia e que tanto nos sufoca: “sociedade do espetáculo”. Debord também foi um dos grandes mentores dos protestos estudantis de maio de 1968. Precisamos contextualizar essa segunda gênese do processo de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* com esses registros audiovisuais das leituras situacionistas e também com as discussões sobre *site specific art*, dois pilares da essência e da potência dessa companhia que tem uma relação sempre muito rica e conflituosa com a urbanidade, como já enfatizei.

Em seguida, foi realizada uma bateria de palestras que não foram captadas pela nossa documentação, embora eu tenha participado de todas elas e ainda tenha feito uma espécie de síntese jornalística, que foi enviada para o Antonio Araújo, fora do país naquele período. O próprio Vertigem fez um registro simples e acho que muito precário, mas não sei se é o caso de utilizarmos em função da baixa qualidade. As leituras me parecem muito mais interessantes porque entremeadas pelas discussões internas do próprio grupo e captadas de maneira observacional. Por vezes, você vai me ver em quadro, pois, além de documentar o processo, também fui convidado para participar da criação coletiva. Confesso que não sei se devemos ou não usar a minha presença em quadro. Prefiro delegar isso para você, e aí você decide a relevância ou não da minha participação nas discussões.

Em seguida, o grupo fez algumas pesquisas em locais como a Praça da Kantuta, no Canindé, onde é realizada uma feira boliviana. Os bolivianos são personagens do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, e seria bacana se você pudesse experimentar na desconstrução do processo trechos de cenas com personagens bolivianos com imagens, por exemplo, dessa feira, onde o

grupo foi beber e literalmente comer um pouco da cultura desse povo que faz parte do multiculturalismo paulistano. Na chamada “Feira da Kantuta”, fizemos um belo detalhamento documental da iconografia boliviana, dos grãos, diferentes tipos de milho, roupas com cores fortes, fotos e muito mais.

Quando estávamos filmando nessa feira, fui agredido por um boliviano bêbado que, na verdade, queria chamar a atenção da câmera para a sua situação de desemprego. O fotógrafo André Chesini estava comendo uma empanada em uma barraca e eu fiquei ao lado segurando o equipamento. Subitamente, levei um soco, um tapão, um empurrão, não me lembro direito, e quase caí no chão. Fiquei possesso de susto, os guardas da feira apareceram e já queriam espancar o boliviano bêbado. Controlei a minha raiva e pensei: “Será o inesperado do ‘real’ batendo à porta da minha documentação?”. Como sabemos, a linguagem do filme documentário é uma espécie de “arquitetura do acaso”, segundo definição do meu amigo, o crítico Carlos Alberto Mattos, mas eu prefiro chamar essa estrutura linguística complexíssima, em que todos os procedimentos estéticos têm desdobramentos éticos imediatos, de “arquitetura do inesperado”, pois o inesperado é muito mais possível num *set* de filmagem do que o “acaso”, que me parece algo mais transcendente, mais fugidio. Não sei ao certo o que é o “real” e tenho procurado problematizar isso nos meus filmes, mas só sei que tem cadência de “risco” e textura de algo “inesperado”. E aquele boliviano bêbado me pareceu uma espécie de emanção do “real”, algo muito abrupto, completamente inesperado. Entreguei o equipamento ao fotógrafo e fui atrás dos seguranças que já estavam colocando para fora da feira aquele irascível e revoltado bêbado boliviano, cujo nome não me lembro agora. Eu então me aproximei, pedi para que ele não fosse espancado e me ofereci para pagar um lanche para ele, que estava faminto. Já mais calmo, o boliviano nos deu entrevista e contou um pouco da sua história: trabalhava sem carteira assinada numa confecção no Bom Retiro, acho que de proprietários coreanos, sofreu um acidente na rua, foi atropelado e, sem qualquer tipo de respaldo ou garantia no ambiente de trabalho, mergulhou na bebida e virou morador de rua. As ruas de São Paulo estão cheias de histórias como essa, misturando álcool, desemprego e desagregação familiar. Acho que esse episódio, Camila, pode e deve entrar no nosso filme, até mesmo porque as relações de trabalho no Bom Retiro são um tema muito forte do espetáculo.

Vislumbro na minha mente uma montagem de desconstrução processual que eu costumo chamar de “miríade”, uma espécie de esgarçamento de uma determinada cena do espetáculo, no caso, com bolivianos, em que vamos mostrar aos espectadores do nosso filme o que o público do “teatro” (no caso do Vertigem, é sempre entre aspas, pois seus espetáculos são quase sempre intervenções urbanas) jamais conseguiu ver. Ou seja, a pesquisa, o processo, as visitas a locações como a Feira da Kantuta, tudo isso decantando em sensorialidades no corpo do elenco e sem qualquer tipo de visualidade na encenação, somente sensações, cheiros, gostos, memórias e uma infinidade de sinestesias que irrompem em cena como uma camada imperceptível de sensorialidade. É esse esgarçamento em forma de “miríades” de sons e imagens que quero muito que você experimente na sua montagem: um trecho de uma cena com bolivianos no espetáculo, um exemplo e, depois, *inserts* da pesquisa na Feira da Kantuta: imagens, sons, cheiros, gostos e sensações que estão lá no fundo capilarizados na atuação dos atores e das atrizes em cena; tudo isso entremeado, em montagem paralela, com uma cena ou cenas do espetáculo protagonizadas por personagens bolivianos.

Esse é, talvez, o grande desafio do nosso filme e a minha grande meta/missão ao documentar os grupos de teatro de São Paulo: a desconstrução processual de tudo o que decantou no espetáculo das leituras, palestras, pesquisas, improvisações, *workshops* e ensaios. E você pode fazer isso logicamente não apenas com as cenas com bolivianos, mas também com judeus, ainda com as pesquisas nas lojas, de noite e de dia, as derivas pelo bairro, manequins, retalhos de roupas, as ruas, o Taib, enfim, fiz uma extensa documentação do processo justamente para desconstruir o espetáculo através de tudo que foi experimentado, experienciado”, durante cada etapa da criação coletiva. Seu grande desafio é promover na montagem essa dialética do processo com a encenação, da pesquisa com o espetáculo, uma espécie de acareação apaixonada e árdua, sempre muito árdua, como tudo que o Vertigem faz, das cenas com as experimentações e os depoimentos pessoais das improvisações, um descortinamento sensorial dessas camadas e mais camadas do processo que se esconderam nos corpos dos atuantes, mas estão lá, explosivamente, apaixonadamente na forma de sensações de “experiências” vividas para aquele processo, e que de algum modo orquestram

as palavras e os gestos durante o espetáculo. Só o cinema pode mostrar isso e, insisto, esse é o nosso grande desafio e, talvez, o nosso grande diferencial de linguagem. Por tudo isso, você inicialmente precisará montar a peça, uma peça imaginária, mas a íntegra da encenação total, com todas as cenas, para depois “queimar” um DVD, e aí, então, “matamos” o espetáculo para poder fazer o nosso filme com os trechos mais interessantes a serem desconstruídos no processo de montagem.

Nós filmamos muita coisa estranhamente bela, desconcertantemente plástica, coros desfilando por ruas desertas, soldas explodindo clarões nos postes, o elenco desafiando o trânsito, manequins sendo queimados, projeções sobre os prédios baixos do Bom Retiro; enfim, se eu aprendi alguma coisa com as companhias de teatro de São Paulo sobre o papel da arte na sociedade contemporânea, poderia dizer o seguinte: são tentativas de extrair uma poesia agônica de áreas deterioradas e abandonadas pelo poder público numa grande cidade, como São Paulo. Não é bem o caso do Bom Retiro. Essa digressão está mais ligada a um espetáculo como *BR-3*, que o Vertigem fez no rio Tietê. No entanto, a estranha beleza que o grupo extraiu das ruas desertas do Bom Retiro, ainda e principalmente de uma construção apodrecida e abandonada como o Taib, tudo isso de algum modo dialoga com essa tentativa de extrair uma poesia agônica e de criar novas percepções do espaço urbano. Importante: na montagem da íntegra do espetáculo, também não se esqueça jamais da cidade, dessa apropriação poética do espaço urbano, pois, volto a enfatizar, estamos diante de um grupo que é um híbrido de teatro, arte *site-specific* e intervenção urbana, com incontáveis camadas performativas de depoimentos pessoais que irrompem dos processos colaborativos e também das situações de risco “reais” enfrentadas pelos atores e pelas atrizes em atrito e também em comunhão com o espaço urbano. O DVD com o registro da íntegra da encenação e, logicamente, também o nosso documentário, precisam ter esse *páthos*, essa acareação, essa estranha dialética dissonante com a cidade, uma poética cênica que faz da cidade um imenso cenário, e você precisa imprimir tudo isso na estrutura dramatúrgica e na plasticidade do nosso filme.

O processo de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* seguiu com imersões documentárias do grupo nesse bairro-palimpsesto na região

central de São Paulo, construídas com a cadência e a ludicidade rigorosa das derivas situacionistas. Aliás, acho que esse conceito de deriva deveria ser absorvido pelo documentário como uma das possibilidades mais potentes que temos para construir a estrutura narrativa da sua montagem. Talvez o nosso filme possa ter essa levada de deriva, permeada por brechas, frestas, fraturas que seriam as desconstruções processuais do espetáculo, como se fraturássemos a encenação para desnudar as diferentes etapas do processo de criação do grupo. Confesso que esse conceito de deriva me atrai por diversos motivos, principalmente porque tem tudo a ver com a linguagem do documentário.

As filmagens que fizemos das primeiras derivas do grupo são simplesmente lindas, exuberantes, com diferentes texturas de luz pelas ruas do bairro, também com diferentes formatações para os registros da câmera cuidadosamente preparadas pelo fotógrafo André Chesini, ora mais frias e azuladas, ora mais quentes e avermelhadas. O fato é que essas filmagens permaneceram de maneira indelével na minha mente e quero muito que você as veja com muita atenção e carinho. Uma essência do espetáculo está nessas imagens de deriva e que talvez possam ajudar a construir a estrutura narrativa do nosso filme. De todo modo, *Bom Retiro 958 metros* é um espetáculo itinerante, em que o público faz uma espécie de deriva programada pelo bairro, e tudo pode dialogar na sua montagem, sem esquecer jamais do elemento do risco do elenco, do inesperado e principalmente do atrito com a cidade. Nas filmagens dessas derivas iniciais, temos belas imagens de Antonio Araújo deambulando pelas ruas do Bom Retiro. Ele fugiu da câmera como o diabo foge da cruz, mas captamos um material muito bacana, assim como com o queridíssimo escritor Joca Reiners Terron, que assina a dramaturgia do espetáculo, logicamente com o elenco encabeçado por esses dois atores que são uma espécie de fetiche para mim: Roberto Áudio e Luciana Schwinden, além da musa Sofia Boito, que entrou no meio do processo depois que uma das atrizes teve problemas de saúde e precisou abandonar a criação coletiva. Mais: a poderosíssima Mawusi Tulani, a Raquel Morales, com uma entrega visceral e sem nenhum medo do abismo, aliás, um atributo fundamental para quem quer ser ator ou atriz, sobretudo nas atmosferas de risco criadas pelo Vertigem no espaço urbano. Há outros atores e atrizes cujos nomes me escapam agora, e

te peço atenção total e absoluta nas belíssimas movimentações do coro pela cidade, dirigidas com esmero todo especial por Eliana Monteiro, que codirigiu o espetáculo com Antonio Araújo.

O processo de criação do grupo seguiu com uma documentação que fizemos das improvisações nas ruas do Bom Retiro e na Oficina Cultural Oswald de Andrade, onde o grupo trabalhou nessa etapa da criação coletiva, e tudo culminou no que foi batizado de “varal de imagens”, ou seja, uma quilométrica improvisação de todos que durou mais de sete horas, se não me engano, captada em tempo real, com a nossa câmera ligada durante todo esse tempo, com exceção da última cena, em que a atriz Mawusi Tulani estava com o corpo coberto por pedaços de carne, mas que foi registrada pela câmera precaríssima da Beth Néspoli e foi devidamente “logada” no material bruto que te passei. Essa filmagem é incrível e é um primeiro esboço do que viria a ser o espetáculo, mas logicamente muita coisa mudou. No entanto, por outro lado, tudo isso interessa muito ao nosso filme porque estamos fazendo um documentário sobre o processo e as derivas, e esse belíssimo e impactante “varal de imagens” foi um dos paroxismos dessa criação coletiva e foi filmado em grande estilo pela nossa câmera. Mais: esse material foi transformado em DVD e depois devolvido ao grupo. Joca Terron escreveu a primeira versão da dramaturgia com esses DVD em mãos.

O processo da companhia seguiu com uma leitura pública que foi realizada na sede do Vertigem com essa primeira versão da dramaturgia do Joca Terron. Aliás, essa leitura tem *páthos*, pois surgiram muitas críticas, por vezes contundentes, que talvez possam ou mesmo devam entrar no nosso filme. Fico pensando nas preferências e nas obsessões dos editais públicos, que adoram todo tipo de “socialização” dos processos artísticos dos grupos, leituras públicas, ensaios abertos etc. As companhias, até mesmo como uma estratégia para emplacar nos editais, acabam abrindo as suas criações ainda em processo ao público, o que não é sempre aconselhável, sobretudo em momentos mais embrionários e vulneráveis, como foi o caso dessa leitura pública na sede do Vertigem, com uma dramaturgia ainda incipiente calcada no “varal de imagens” antes mencionado. De todo modo, tudo foi registrado pela nossa câmera e deve entrar no documentário como uma das etapas do processo.

Em seguida, os ensaios na sede do Vertigem – para mim por vezes tediosíssimos, pois tudo é sempre muito hipotético. Como já comentei, o trabalho desse grupo é um híbrido de teatro, arte *site specific* e intervenção urbana, e sempre precisa da cidade, do atrito e da comunhão com a urbanidade, para poder descortinar o esplendor da sua potência artística. De todo modo, nesses ensaios na sede do Vertigem, há ricos detalhes no que diz respeito à direção dos atores e das atrizes, e acho que podemos pinçar muita coisa bacana dessas orientações do elenco.

Depois os ensaios em diferentes locações do Bom Retiro, que foram mudando conforme o grupo não foi conseguindo autorizações, como foi o caso de um primeiro shopping mais antigo e muito interessante como espaço cênico, mas que acabou sendo substituído pelo Mall Lombroso, onde foi encenada a primeira parte do espetáculo.

Filmei muitos e muitos ensaios. Também vários “passadões”, ensaios abertos, finalmente a estreia e depois fiz novo registro do espetáculo algumas semanas depois, pois essa encenação mutante jamais deixou de estar em processo permanente, e foi sendo modificada ao longo do tempo. Na última etapa antes da estreia, os ensaios espalhados em diferentes pontos do bairro, com diversas linhas de frente (com vários diretores) se desenrolando ao mesmo tempo com diferentes trechos do espetáculo: Antonio Araújo, Eliana Monteiro, Maurício Perussi (assistente de direção da primeira fase), Francis Wilker (assistente de direção da segunda fase), ainda, Antonio Duran (que atuou fazendo dramaturgismo, mas também ajudou na direção) e Renata Melo (direção de movimento e coreografia). Acho que, nesse momento da sua montagem, você deve criar uma espécie de sincronicidade com vários ensaios e diferentes diretores trabalhando ao mesmo tempo com diferentes trechos do espetáculo.

Atenção para a excelente trilha de Miguel Caldas (que também fez a operação de som) e que poderá ser utilizada no nosso filme. Os figurinos são assinados por Marcelo Sommer e, se não me engano, temos imagens de suas visitas às locações do Bom Retiro, acho que no Taib. Não vou conseguir citar todos os nomes da numerosa equipe do espetáculo, mas atenção, ainda, para os acidentados percalços da complexíssima produção que viabilizou uma intervenção urbana como o espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, outra fonte de *páthos* para o nosso filme.

Temos ainda um material que captei e que também foi entregue ao grupo através de DVD: entrevista com essa figura histórica que é o editor, escritor e professor Jacó Guinsburg, que passou parte da vida no Bom Retiro; outra entrevista, essa com cadência de deriva, que fizemos com a arquiteta e urbanista Raquel Rolnik, mais uma figura incrível que também foi criada no bairro; a antes mencionada atriz Dona Hugueta e, ainda, outros depoimentos que foram colhidos nas ruas da região e arredores. Tudo isso pode e talvez deva entrar no nosso filme porque, de algum modo, faz parte do processo de criação do espetáculo e logicamente do nosso documentário.

É interessante comentar que, na documentação da criação coletiva que gerou o espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, houve uma interessante contaminação do processo do espetáculo com o processo do filme. Não fizemos um documentário observacional no seu sentido mais rigoroso, na acepção do chamado “cinema direto” de um diretor como Frederick Wiseman. Muito pelo contrário. Com toda certeza, observamos muita coisa de forma distanciada, com uma câmera discreta na medida do possível, mas também procurei potencializar o processo da peça com a documentação realizada para o filme, até mesmo porque o cinema eterniza as coisas, capta, retém, e alguns registros foram devolvidos à companhia na forma de DVD, como já comentei. Não estou dizendo, sublinhe-se, que a documentação trouxe algum tipo de mudança para o processo da peça. Apenas estou comentando que houve uma troca, algum tipo de sementeira, uma dupla contaminação do processo da peça com a realização do documentário.

Querida Camila, espero que goste do material que captamos. Esse filme é muito importante para mim porque realiza uma tão esperada desconstrução documental de um espetáculo do Teatro da Vertigem através da Ação de tudo que foi experimentado durante o processo, ao longo do tempo, um tempo prolongado de dois anos e meio, após quatro filmes realizados em parceria com a companhia. Mas vamos por partes: inicialmente, a montagem da íntegra da encenação, devidamente fragmentada com todos os ângulos e dias em que filmamos, sem esquecer do diálogo e, sobretudo, do atrito com a cidade, jamais; e depois o nosso documentário sobre esse imenso, longo e belo processo de criação coletiva, também logicamente sem jamais esquecer do espaço urbano e da preocupação permanente com uma transcendência

cinematográfica para que o nosso filme possa ser acolhido pelo circuito dos festivais, salas de exibição e, ainda, emissoras de televisão. Como sabemos, o meio cinematográfico costuma ser meio *blasé* com projetos que hibridizam o cinema com o teatro, e vice-versa, embora eu não tenha muitos motivos para reclamar, pois os filmes que venho realizando em parceria com as companhias de teatro estão circulando como obras cinematográficas, com espaço nos festivais, na televisão e até mesmo no circuito comercial, como foi o caso do díptico *BR-3*. Nenhuma grana de bilheteria, com toda certeza, somente despesas, mas uma sobrevida bacana para os espetáculos e para os belos processos artísticos dos grupos no circuito cinematográfico. Mas vamos que vamos! Um beijo grande e depois me diga o que achou dessa carta de montagem!

A pedido da Revista Aspas, os filmes *Bom Retiro 958 metros (Peça)* e *Bom Retiro 958 metros (Documentário)* fazem parte deste dossiê sobre acompanhamento de processos e foram disponibilizados na íntegra na [página da Aspas](#).