



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

Acompanhamento de processos cênicos: premissas, potencialidades e idiosincrasias

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.