

CADERNO DE BORDO DO SR. CLANDESTINO:
memórias e bricolagens de um processo de criação teatral

EL CUADERNO DE REGISTRO DEL SR. CLANDESTINO:
memoria y bricolaje de un proceso de creación teatral

MR. CLANDESTINO'S SKETCHBOOK:
memories and bricolage of a theatrical creation process

Denisson Beretta Gargione¹
Lucas Graeff²

RESUMO

Este artigo trata do processo de pesquisa e criação teatral que deu origem ao Caderno de Bordo do Sr. Clandestino. Conceitualmente, o processo de pesquisa dialogou com noções oriundas do campo da memória social, em particular as de engajamento e bricolagem. Do ponto de vista metodológico, discute-se o passo-a-passo do trabalho de pesquisa e apresenta-se o Caderno de Bordo em formato de *sketchbook* digital. Na conclusão, sublinha-se a importância da cooperação entre a imaginação e os registros memoriais como base da criação dramaturgica, cênica e performática.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia, memória social, pesquisa teatral, *sketchbook* digital

RESUMEN

Este artículo trata del proceso de investigación y creación teatral que dio origen al Cuaderno de Registro del espectáculo Sr. Clandestino. Conceptualmente, el proceso de investigación dialogó con nociones del campo de la memoria social, en particular las de implicación y bricolaje. Desde el punto de vista metodológico, se discute el trabajo de investigación paso a paso y se presenta el cuaderno de registro en formato digital. En conclusión, se destaca la importancia de la cooperación entre la imaginación y los registros como base para la creación dramaturgica, escénica y performativa.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia, memoria social, investigación teatral, cuaderno de registro digital

ABSTRACT

The purpose of this article is to present the process of research and theatrical creation of Mr. Clandestino's Notebook. We discuss the concepts of engagement and bricolage, both in interface with social memory studies. In the methodology section, we present the steps of the research work,

¹ Ator, produtor, autor de peças teatrais, diretor de espetáculos de teatro e dança. Mestre em Memória Social e Bens Culturais pela Universidade La Salle. Email: producaoteatroedanca@gmail.com.

² Professor universitário e diretor do Observatório Cultural Unilasalle. Doutor em Sociologia e Etnologia Comparada (Universidade de Paris 5 – Sorbonne). Bolsista de Produtividade do CNPq (processo n. 301511/2018-7). Projeto de pesquisa financiado pela FAPERGS (301511/2018-7). Email: lucasgraeff@gmail.com

followed by some pages of Mr. Clandestino's Notebook. In conclusion, we emphasize the importance of cooperation between imagination and memorial records as a basis for dramaturgical, scenic and performative creation

KEYWORDS: dramaturgy, social memory, theatrical research, digital sketchbook.

* * *

Introdução

Neste texto, nós sistematizamos o processo de criação teatral que nos conduziu à construção de um espetáculo de teatro de rua, que circula atualmente em espaços públicos do Rio Grande do Sul. O espetáculo, intitulado “Sr. Clandestino”, coloca em cena questões e conflitos existencialistas que assolam um cientista que viaja entre várias dimensões. A peça trata da história de um cientista genial e amoral, genioso e sarcástico, que, vindo de outra dimensão, descobre que dimensões semelhantes estão entrando em colapso e que o universo dele (*steampunk*) está entrando em síncope com o nosso. Logo, a vida de ambas pode acabar, ao menos que um dos universos em questão seja desintegrado. Com traços de enredo de revistas *pulp* do início do século passado, o argumento do espetáculo dialoga com ideias *pop* da ciência contemporânea (física quântica, multiverso e teoria do caos) para promover discussões filosóficas existenciais entre o protagonista e seus públicos.

As escolhas metodológicas e conceituais que discutiremos neste texto envolvem técnicas de pesquisa-ação, um *sketchbook* digital - o “Caderno de Bordo do Sr. Clandestino” - e experiências com os conceitos de memória social, bricolagem e engajamento. Na primeira parte do texto, nós tratamos da “pré-história” da peça, que envolve a origem da KHAOS Cênica, companhia de teatro e dança criada por um dos autores deste texto, além de inquietações que passamos a compartilhar a partir das apresentações de “Horizonte de Neon”, o espetáculo de dança imediatamente anterior a “Sr. Clandestino”. Em seguida, discutiremos os conceitos de engajamento, memória social e bricolagem imediatamente articulados ao processo de criação dramatúrgica e performática. A terceira etapa do texto envolve o

processo metodológico propriamente dito. Nela, indicaremos de maneira bastante clara como foi pensado e realizado o passo-a-passo do trabalho. Por fim, apresentamos algumas páginas do *sketchbook* digital com o objetivo de inspirar o leitor e a leitora a fazer recurso à técnica do *sketchbook* digital para o desenvolvimento estético e - sobretudo - o registro do processo criativo. Um registro que não é, ao nosso ver, meramente ilustrativo, mas que contribui decisivamente para a dramaturgia e a performance.

KHAOS Cênica e a “pré-história” do espetáculo

Em 2010, a companhia KHAOS Cênica foi criada desde uma perspectiva das artes cênicas como um sistema complexo e dinâmico. Nós pensávamos o nosso trabalho como um processo de ação e interação entre os elementos que o constituem - era teoria do caos ressignificada no trabalho artístico, com um foco nas relações do humano com a sociedade. Essa perspectiva, ao nosso ver, compromete o artista com sua construção ideológica ética e reflexiva e com o mundo social em que se inscreve. Em outras palavras, o artista na companhia se configura como um cronista do seu tempo, e esta é a premissa determinante na plasticidade, suporte, gêneros e estéticas de nossos trabalhos.

O trabalho da Companhia, inicialmente, era voltado a dois núcleos bem distintos, de teatro e dança. Entretanto, o devir da pesquisa artística configurou-os de forma mais transdisciplinar, fazendo com que elementos de circo, teatro de animação, audiovisual e música fossem agregadas às criações. A nossa identidade como Companhia é por nós definida como cosmogênica, caótica e pulsante. Vivemos em um mosaico de proposições e reflexões por meio das quais o trabalho da Companhia aprofundou seu discurso da cena, suas dramaturgias, a plasticidade dos elementos que compõem a cena e no movimento e na atuação de seu elenco. Hoje, a KHAOS Cênica, prefere se intitular uma companhia de arte.

Em 2017, a companhia KHAOS Cênica lançou o espetáculo de teatro de rua “Horizonte de Neon”. Esse foi o terceiro trabalho de dança da companhia e o primeiro concebido para apresentações na rua e à noite. Sua

criação foi voltada ao engajamento do público em um determinado instante da apresentação. Como ocorre o engajamento? Que tipo de “domínio” os artistas (dramaturgo, cenógrafo, ator, etc.) dispõem sobre essa dimensão fundamental da experiência das artes cênicas? Como os públicos se organizam como tal, aceitando e caucionando a sua condição de mediador ativo ou passivo do espetáculo? Sob quais circunstâncias as relações entre públicos e espetáculos mudam conforme suas condições específicas de efetivação – por exemplo, a configuração espacial e temporal da apresentação; as interações entre as diferentes pessoas que compõem os públicos e o grupo de artistas em cena e fora dela; etc.? E, sobretudo: uma vez obtendo respostas a essas questões, como é possível imaginar e criar novos espetáculos visando, entre outras coisas, tipos particulares de interação, experiências de aprendizagem e descobertas estéticas?

Horizonte de Neon é um espetáculo onde bailarinos dançam com figurinos à base de fios de *led* ao som de uma trilha sonora original de eletrônica (inspirada na estética de composição da dupla Daft Punk³). O espetáculo questiona a função social tecnologia como instrumento das interações humanas. Em sua penúltima música, Horizonte de Neon, apresenta um pot-pourri das músicas do próprio espetáculo, com efeitos sonoros que emulam problemas técnicos seguidos de uma voz anunciava “Alerta! Falha de sistema! Pegue seu telefone e ligue sua lanterna!”. Neste momento, o público é convidado pela melodia a sair de sua posição de observação. Ao mesmo tempo, cria-se uma situação dúbia: seguir as ordens da voz ou desconfiar dela – afinal, se tudo faz parte da *mise-en-scène* do espetáculo, talvez fosse o caso de permanecer passivo.

Ao longo de 2017, foram oito apresentações de estreia, passando por cidades interioranas do Rio Grande do Sul com menos de 2.000 habitantes até cidades da região metropolitana de Porto Alegre. Pelas nossas avaliações, o público tendeu a permanecer contemplativo até o momento da penúltima música. Somente próximo do encerramento do espetáculo, com as luzes dos figurinos dos bailarinos apagando-se ao final das instruções (que

³ Dupla de música eletrônica formada pelo luso-francês Guy-Manuel de Homem-Christo e pelo judeu-francês Thomas Bangalter.

seguiam se repetindo incessantemente), o público reagia explicitamente ligando suas lanternas. Essa luz era a única que lhes permitia continuar a observar a cena. Após, iniciávamos uma música diferente das anteriores, sem as batidas sincopadas do eletrônico e mais melódica. Os bailarinos iam em direção ao público, dançando diante dos celulares com as lanternas acesas e estabelecendo uma nova relação com o público. A contemplação finalmente transformava-se em interação: em resposta à dança, cada vez mais lanternas acendiam-se no público, deslocando-se para diferentes espaços da cena, filmando ou até mesmo falando e analisando o que estava acontecendo para o próprio elenco. Usavam a luz de seus celulares para ditar a direção do diálogo cênico que se configurava.

A gênese do espetáculo Sr. Clandestino está nesta passagem da contemplação à interação, sobretudo no que se refere ao potencial criativo que a participação do público é capaz de imprimir na performance. Mas nós queríamos ir além.

Engajamento, memória social e bricolagem

Em uma época em que o microcosmo individual pode ser alterado com um simples toque em uma tela, pensamos que a dramaturgia teatral não cessa de se (re)costurar e de se (re)tecer em diálogo com referentes simbólicos do presente. Provocado pelo contexto sociopolítico contemporâneo e absorvido por leituras filosóficas de caráter existencialista, o espetáculo Sr. Clandestino funda-se em um hibridismo eclético de conceitos acadêmicos, filosóficos e da cultura pop contemporâneos. Mas, sobretudo, ele orienta-se por meio de três conceitos que nos são caros: engajamento, memória social e bricolagem. Esses três conceitos acabaram por estabelecer um complexo de relações ao longo do processo investigação, as quais são fundamentais para compreender a constituição de Sr. Clandestino.

Em primeiro lugar, o engajamento: por que uma dada performance artística provoca emoções no público? Ou ainda: como as sensações das diferentes pessoas que compõem se desenvolvem em emoções que, cada uma à sua maneira, dão sentido à experiência de apreciação e deleite estéticos?

Essas questões, nós sabemos, tem uma longa trajetória de discussões artísticas e filosóficas, de sorte que não temos a pretensão de oferecer soluções a elas. Para nós, as sensações individuais transformam-se em emoções na medida em que promovem encaixes e desencaixes afetivos entre as experiências subjetivas e o quadro social em que a performance se inscreve. Quando esses encaixes ocorrem, dizemos que houve “adesão situacional” (GRAEFF, 2019); e quando a adesão situacional dá sentido à experiência de um dado espectador ou do artista, nós entendemos que houve engajamento entre a performance e o público.

As adesões situacionais desdobram-se no tempo, no espaço e segundo o movimento das relações de interdependência (entre pessoas, entre pessoas e artefatos, entre pessoas e ambiências, etc.). É em virtude dessa dimensão temporal que nós inscrevemos o engajamento no campo de estudos de memória social: ainda que a situação de adesão dure pontualmente, sua tonalidade emocional potencializa sua duração memorial. Como escreve Maurice Halbwachs (2006, p. 31), “aquele que amou mais lembrará mais tarde”. As emoções geradoras da adesão situacional tornam-lhe memorável. Mas não apenas isso: a memória também se inscreve em quadros e ritmos sociais, justapondo mundos sensíveis e intelectíveis compartilhados (ECKERT, 1998). As condições de emergência, duração e reconstrução das adesões situacionais inscrevem-se, portanto, em linhagens formativas, de aprendizagem e de experiência propriamente memoriais⁴.

Nossas reflexões sobre engajamento levaram-nos a compreender como a memória social, particularmente os quadros sociais da memória coletiva, podem configurar elementos desencadeadores da adesão do público à peça *Sr. Clandestino*. Sendo mais claro, eis o que entendemos por memória coletiva e suas relações com os “quadros sociais”: para Halbwachs (2006), por mais que as lembranças do passado pareçam ser fruto das idiossincrasias individuais, elas só podem existir a partir de quadros sociais, isto é, das representações e das instituições coletivas de uma sociedade

⁴ A respeito da distinção entre memória formativa (*Bildungsgedächtnis*), de aprendizagem (*Lerngedächtnis*) e experiência (*Erfanggedächtnis*), ver o excelente trabalho de Aleida Assmann, *Espaços de recordação* (ASSMANN, 2011).

(família, classe social, o sagrado e o profano...). Eles “agem” sobre os grupos e operam como “coautores” das lembranças e experiências individuais, no sentido que colaboram em sua construção através do contato social, da convivência, ou de forma indireta, através de meios de informação e construção de imaginários e identidades sociais: livros, obras de arte, notícias, filmes, histórias, etc. Dessa forma, nada em memória é, exclusivamente, uma construção solitária, mas sempre uma dialética entre o individual e o coletivo.

Os quadros sociais atuantes ao longo da vida de um indivíduo provocam diferentes estruturações de experiências e, ao mesmo tempo, dão sentido a elas. Para Halbwachs (2006), esta dupla atividade de estruturação e significação é de ordem coletiva. Na nossa leitura e reinterpretação, por outro lado, trata-se de uma ordem criativa. Há dialética entre as experiências do público e dos artistas. A estruturação e a significação não são uníssonas entre todos os indivíduos e grupos envolvidos. Há escapes, incertezas e diferenciações que também respondem à problemática do engajamento e da adesão. O enquadramento não encerra os indivíduos em um sistema fechado de representações e de práticas; ele os incita a dinamizá-las, reinventá-las, a ultrapassá-las...

A noção de bricolagem entra aí, nessa ideia de enquadramento aberto e inventivo. A palavra veio a nós do francês. Ela nos remete a um tipo particular de improvisação envolvendo elementos e atividades aparentemente sem importância, mas que servem de suporte a algo de substancial. No dicionário Littré, lemos que “bricolla” era o nome dado às catapultas italianas do século XV. Com o tempo, o verbo “bricoler” ganhou o sentido de “partir em todas as direções”, como faz um objeto lançado pelas catapultas, e de manejar e manipular com engenhosidade (rusar). Ora, quando elaboramos espetáculos em companhias de teatro pequenas como a KHAOS Cênica, nós bricolamos o tempo todo. Há um acúmulo de funções entre os membros, que operam em inúmeras frentes e participam em diferentes etapas do processo criativo. Realizamos com nossas próprias mãos técnicas e tecnologias específicas, que exigem competências e conhecimentos

que por vezes já detemos, mas por outras não. O que significa que as aprendemos processualmente, sem regras pré-estabelecidas e com recursos intelectuais e materiais próprios. Portanto, bricolagem rima como a nossa construção profissional e, por consequência, com a construção artística.

Engajamento, memória social e bricolagem não são ideias “inovadoras”. Capturar a atenção do usuário e suas preferências de consumo é o graal da sociedade digital do nosso século; prometer a automação por meio de algoritmos engenhosos, que aprendem com a massa de informações que cada um de nós entrega, gratuitamente, ao longo de nossas jornadas de cliques na internet, é o fim último de uma “inteligência coletiva” que tudo sabe e nada esquece; improvisar e fazer por si mesmo (*Do it yourself*) é, enfim, o horizonte de emancipação pós-moderna. Mas nós não somos “inovadores”. Não queremos ser os próximos Elon Musk ou Jeff Bezos. Nossas produções artísticas não tem uma finalidade ulterior. Elas são arte pela arte, um fim em si mesmas. É claro que a indústria cultural e a transformação dos públicos em consumidores influenciam nossos processos criativos, agindo na estruturação e nas significações que “co-atuam” para o sucesso de nossas propostas. Mas nós, como autores, preferimos agir pelos escapes, refletir nossas incertezas e colaborar diferencialmente por meio das dinâmicas das relações entre os públicos, os artistas e o espaço-tempo do espetáculo - ou seja, o presente em que vivemos.

Eis porque o conceito de bricolagem é, afinal, formador de nossas preferências e de nossas propostas; um conceito que pode traduzir tanto o processo criativo quanto seus produtos finais. Afinal, como escreve Werneck,

na arte da bricolagem, o onírico e o poético são elementos constitutivos do objeto fabricado, não importando a sua rusticidade. É a arte do improviso, do intuído, em que a imaginação, aliada a uma grande habilidade manual, desempenha papel fundamental. Artista do acaso objetivo, colecionador de cacos e ruínas, o bricoleur retira, até mesmo do ordenamento e da classificação de seus materiais, uma experiência estética suplementar. (WERNECK, 2008, s/p.).

Nós somos *bricoleurs*, isto é, agentes que trabalham por meio de espontaneidades relacionais. Mas a bricolagem também é uma noção que ilumina o ímpeto de interação por parte do espectador. Segundo Lorenzi, a

partir da leitura de Lévi-Strauss:

A bricolagem é uma maneira de criar ou reorganizar as coisas a partir de um inventário já estabelecido. Para compreender o significado das coisas, o pensamento mítico agiria relacionando signos, elaborando uma espécie de diálogo para enumerar as respostas possíveis, baseado no que já existe sobre aquilo. Por consequência, uma mudança em algum ponto modificaria necessariamente a relação com o todo o restante. (LORENZI, 2019, s/p.)

No nosso caso, o inventário pré-estabelecido são os quadros sociais em que nós nos inscrevemos como atores sociais e o pensamento mítico, a bricolagem que nós e os públicos operamos a cada performance. O engajamento nada mais é que a adesão às correntes de memória coletiva - de sentidos e significados - que nos atravessam e se formalizam na construção da dramaturgia e da performance.

Sobre o método

O nosso trabalho de criação fundamenta-se na bricolagem que fazemos como nossos inventários criativos. Para formular um método de trabalho dito “científico” – no sentido de se prestar à reaplicação por outros pesquisadores com vistas ao atingimento de objetivos e hipóteses similares -, nós propomos uma tradução do passo-a-passo que nos levou à realização do espetáculo Sr. Clandestino; uma tradução a partir do léxico das Ciências Humanas e Sociais. Assim, em sua natureza, a nossa pesquisa é “qualitativa”. De acordo com Godoy (1995):

Algumas características básicas identificam os estudos denominados “qualitativos”. Segundo esta perspectiva, um fenômeno pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada. Para tanto, o pesquisador vai a campo buscando “captar” o fenômeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas nele envolvidas, considerando todos os pontos de vista relevantes. Vários tipos de dados são coletados e analisados para que se entenda a dinâmica do fenômeno. (GODOY, 1995, p.21)

Para além de uma natureza qualitativa, nosso método inspirou-se no campo do teatro aplicado e na leitura de Hughes, Kidd e Macnamara (2011). Para esses autores, o teatro aplicado pode ser decomposto em *artistry*, improvisação e decomposição. O termo *artistry* é de difícil tradução, mas se refere “ao processo de construção de pesquisa que acompanha o processo criativo” (Idem, p. 188, tradução nossa); a etapa de improvisação, que nós

denominamos “bricolagem cultural”, consiste nas “ações ocorrem ao longo da pesquisa, que são respostas espontâneas para eventos inesperados e uma aventura para além do projeto predeterminado” (ibidem). Por fim, a decomposição trata dos “momentos em que a pesquisa projetada e improvisada se desfaz na confrontação com as experiências que desfazem as expectativas de um universo ordenado, habitado e regulado” (Ibidem).

Estas diferentes etapas da pesquisa de teatro aplicado foram encadeadas na produção de Sr. Clandestino. O processo de construção valeu-se da bricolagem cultural, com a inserção e elaboração de diferentes elementos formando um amálgama final. Esse amálgama tem por base universo *steampunk*, estética celebrada primeiramente pela literatura, que ganhou espaço em outras artes, em especial nas artes plásticas. O *steampunk* localiza-se historicamente no final do século XIX. A partir da Revolução Industrial, iniciada no final do século XVIII na Inglaterra, iniciou-se uma série de transformações sociais que estabeleceram um novo modo de pensar e (re)agir a sociedade que se transformava, grande parte devido as mudanças na produção e trabalho, que provocaram uma reavaliação dos papéis sociais, mas, principalmente, pelas inovações tecnológicas que, através de invenções como o telégrafo, telefone e transporte a vapor, revolucionaram a compreensão da realidade social (SINGER, 2001).

Carvão, ferro e máquinas à vapor promoveram a explosão econômica que resultou na *Belle Époque*, ocorrida logo após a Époça Vitoriana. Entretanto a prosperidade econômica não foi o único traço que definiu este período, a eclosão de um clima de pelo contrário fortuna intelectual provocou transformações nevrálgicas, grande parte delas estimuladas pela transformação urbana proporcionada pelas novas invenções que impactavam, sobretudo, as comunicações e o transporte (Hobsbawn, 2002).

O gênero *steampunk* encontra nesse período histórico a sua inspiração, mas há um hibridismo de forma. É como se o quadro sociocultural fosse furtado de seu momento histórico e projetado em um futuro distópico, “reciclando” suas possibilidades de desenvolvimento o

tecnológico. Conforme Pegoraro (2012), a característica seminal de relação do *steampunk* com este período histórico é o fato de ter se concretizado uma revolução tecnológica sem precedentes:

A junção das palavras steam e punk deve-se ao fato de as histórias se passarem num tempo híbrido entre a Era Vitoriana e um futuro sob a ótica punk. A tecnologia a vapor (steam) é o que inspira grande parte das criações. Uma das justificativas por esse interesse deve-se ao fato de a utilização do vapor ter revolucionado as formas de produção e estar no cerne da Revolução Industrial do século XIX: uma era de grandes mudanças com novos modos de transporte e técnicas produtivas, além das descobertas científicas, medicinais e de armamentos (PEGORARO, 2012, p. 393).

Em nossa pesquisa, inspiramos do hibridismo temporal próprio ao gênero *steampunk* para gerar a peça Sr. Clandestino. De certa forma, o que se tem é uma bricolagem de feixes históricos, adicionada de elementos imaginários, com a potencialidade de construção de uma memória social “protética”, isto é, uma memória de um futuro que não pôde existir. Seria como a reapropriação de elementos da memória coletiva, como os figurinos da *Belle Époque*, o mal-estar da cultura punk e os sonhos de tecnocracia pós-industrial, para a construção de um tempo mítico que, em nossa proposta metodológica, poderiam desencadear a adesão e o engajamento dos públicos.

Um dos autores deste artigo foi dramaturgo, ator e observador participante do processo de criação e da pesquisa teatral. Nessas três funções, a proposta de criação passou bastante por ele, mas nós nos mantivemos aberto à composição coletiva da peça e, portanto, do processo de pesquisa. Em diferentes momentos e atividades, uma série de profissionais envolveram-se na produção do figurino, da composição musical, da direção e produção. Os públicos também atuaram na criação, participando ativamente de ensaios abertos. Primamos, assim, pela horizontalidade das relações e pela ação de diferentes influências, que metamorfosearam nosso trabalho e as nossas formas de pensar.

O local das apresentações-testes foi o espaço que a Companhia possui na cidade de Montenegro, o Estúdio KHAOS, espaço para destinado a aulas de dança que a Companhia usa eventualmente como espaço de ensaios. Além da gestão do espaço ser de nosso controle, o que proporcionaria mais liberdade, conseguiríamos o interesse imediato dos

alunos e alunas, além de possibilidade de agregar artistas e parceiros locais, perspectiva esta que se confirmou em algumas sessões. A escolha por realizar em um local fechado, apesar do espetáculo ser direcionada para rua, visava à preservação da “surpresa” com o espetáculo, visto que ele não estava completamente estabelecido, e também preservar o espaço para diálogo com o público, que poderia concentrar-se em articular sua opinião de forma livre, pois, estava no espaço que já conhecia.

As apresentações se configuraram da seguinte forma: 1) era anunciado o espetáculo pelo diretor fazendo uma contextualizando o momento da peça que seria apresentado, quando fosse o caso e imediatamente a cena iniciava. Essa contextualização mostrou-se fundamental, pois nem sempre tínhamos o mesmo público nas apresentações teste; 2) o espetáculo se desenrolava normalmente em pequenos trechos; 3) ao final de cada trecho, convidávamos todos para colocar suas opiniões: o que haviam achado do espetáculo, os pontos que haviam lhe chamado mais atenção, o que não haviam gostado e o que imaginavam que poderia acontecer nas cenas vindouras.

A coleta e a análise dos dados seguiram algumas pistas da metodologia da pesquisa-ação (THIOLLENT, 2003), concebida por nós como um método de resolução de problemas que fazem sentido para o grupo ou tema estudado. Não seguimos à risca a metodologia, longe disso: fizemos, novamente, uma bricolagem à nossa maneira, aproveitando aquilo que o método propõe em termos flexibilidade e sistematicidade. Um ponto fundamental foi o protagonismo de nossas “interferências” no processo: afinal, um de nós escrevia e atuava na peça, enquanto que o outro servia de interlocutor e orientador da pesquisa. Nós buscávamos “resolver um problema”, a saber, como criar um espetáculo teatral engajado/pautado pela memória social, mas queríamos fazer isso coletivamente. Assim, a pesquisa-ação pareceu-nos uma escolha interessante para compor a metodologia.

Além da natureza qualitativa e do método da pesquisa-ação, um ponto incontornável de nosso método foi a opção pelo teatro de rua. Os espetáculos realizados em espaços fechados dispõem, isso é certo, de um

grande número de considerações e críticas no campo do teatro. Para nós, a rua exige uma atenção também pormenorizada, posto que se apresenta como um espaço-tempo “aberto” e “democrático”. Sobretudo, o teatro de rua oportuniza para nós uma reflexão interessante sobre “lugares” e “não-lugares” na (re)construção de memórias sociais.

Em Marc Augé (2012), o não-lugar é um espaço transitório, que demanda o grau zero de relações interpessoais. São aeroportos, hipermercados, lojas gigantescas:

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta. (AUGÉ, 2012, p. 36).

Deste modo o não-lugar opõem-se ao conceito de lugar:

(...) na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não lugares. Lugares e não lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las. (AUGÉ, 2012, p. 98)

Dentro de uma apresentação teatral realizada na rua, há um grupo que se constitui além da companhia que está em cena. No momento do espetáculo, ele configura-se pela totalidade das pessoas que não apenas “comungam” do espaço-tempo (re)constituído pela arte, mas aderem a ele, garantindo uma densidade de relações impossível em um não-lugar. Conforme Halbwachs (2006):

O lugar ocupado por um grupo não é como um quadro-negro no qual se escreve e depois se apaga números e figuras. Como a imagem do quadro-negro poderia recordar o que nele traçamos, se o quadro-negro é indiferente aos números e se podemos reproduzir num mesmo quadro as figuras que bem entendermos? Não. Mas o local recebeu a marca do grupo, e vice-versa. Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, pelo menos o que nela havia de mais estável. (HALBWACHS, 2006, p. 159-60)

Logo, este espaço-tempo da apresentação reúne os quadros sociais de todos os participantes e constitui uma memória coletiva do espetáculo na justa medida em que as experiências afetivas de cada indivíduo dialogam entre si, tácita e explicitamente. É uma espécie de magia, de efervescência

social que é precipitada pelo espetáculo - e que buscamos incorporar intencionalmente à peça Sr. Clandestino.

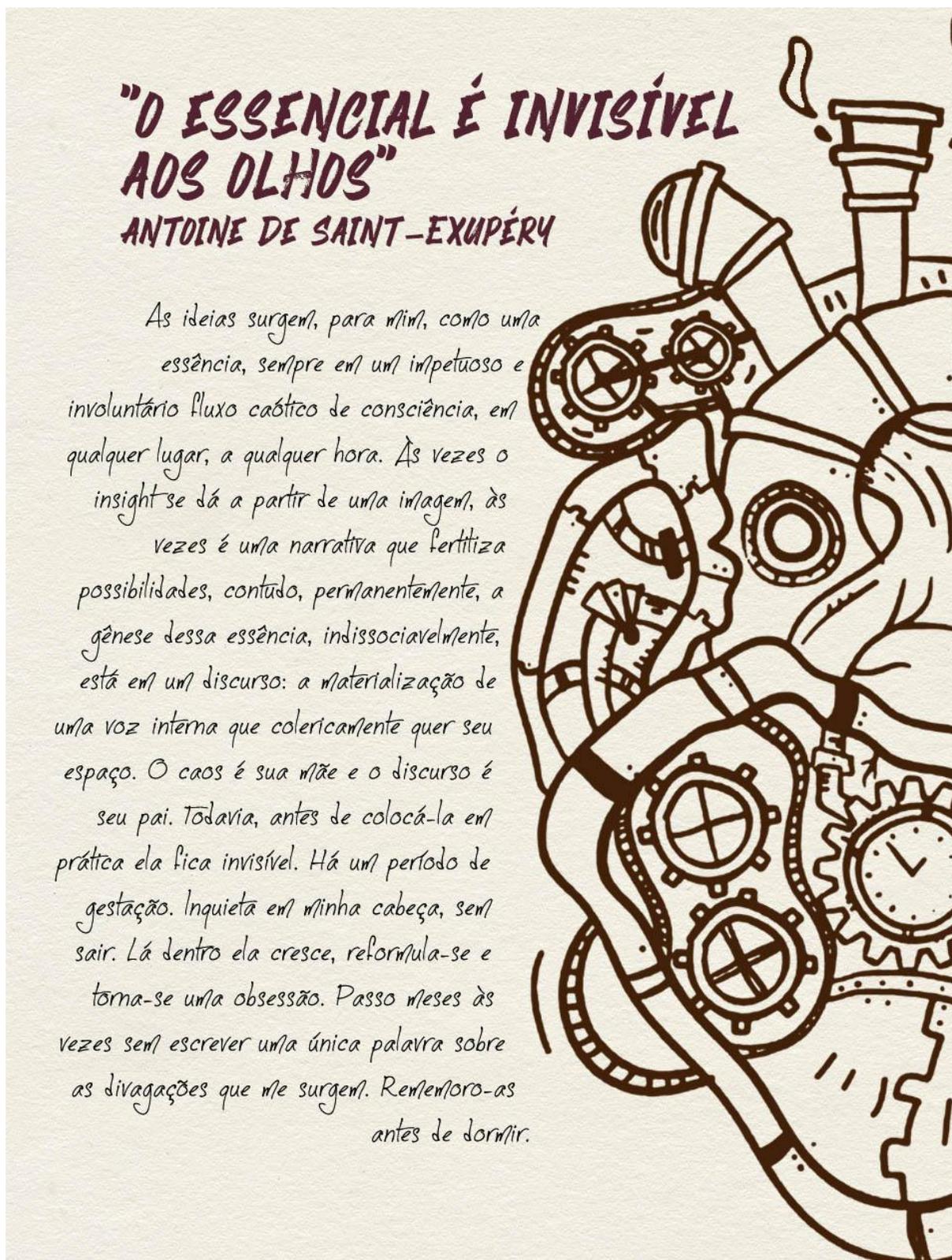
A manifestação artística na rua justapõe as experiências subjetivas e as reconstitui em lugar de memória coletiva. Um lugar cuja duração tende a ultrapassar a do espetáculo e, portanto, confere aos indivíduos elementos de uma identidade social: todos(as) somos testemunhas de Sr. Clandestino; todos(as) aderimos afetivamente às correntes de memória social que atravessaram o tempo-espaço da rua. Portanto, Sr. Clandestino é um tipo de manifestação artística tem o poder de proporcionar transformações sociais ao legitimar espaços e construir narrativas coletivas através da elaboração de memórias comuns.

O diário de bordo de Sr. Clandestino

Nós bricolamos nosso método qualitativo, ativo e transformador de não-lugares por meio de muitos encontros e desencontros com nossa equipe e com nossos públicos. Ao longo dos meses, fomos dando corpo e energia a Sr. Clandestino. E, para não perder de vista a dimensão processual de nossa criação, realizamos sistematicamente registros audiovisuais, anotações de campo e entrevistas semiestruturadas com público. Dentre essas estratégias de composição de uma memória processual criativa, nós apresentamos a seguir algumas páginas do Diário de bordo de Sr. Clandestino, o *sketchbook* digital que se tornou um dos belos produtos de nossa pesquisa teatral.

Ao apresentar essas páginas, nós queremos inspirar o leitor e a leitora a recorrer a essa técnica de registro e criação em seus próprios trabalhos artísticos e de pesquisa teatral. A versão completa do Diário de bordo de Sr. Clandestino pode ser consultada livremente neste link: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>.

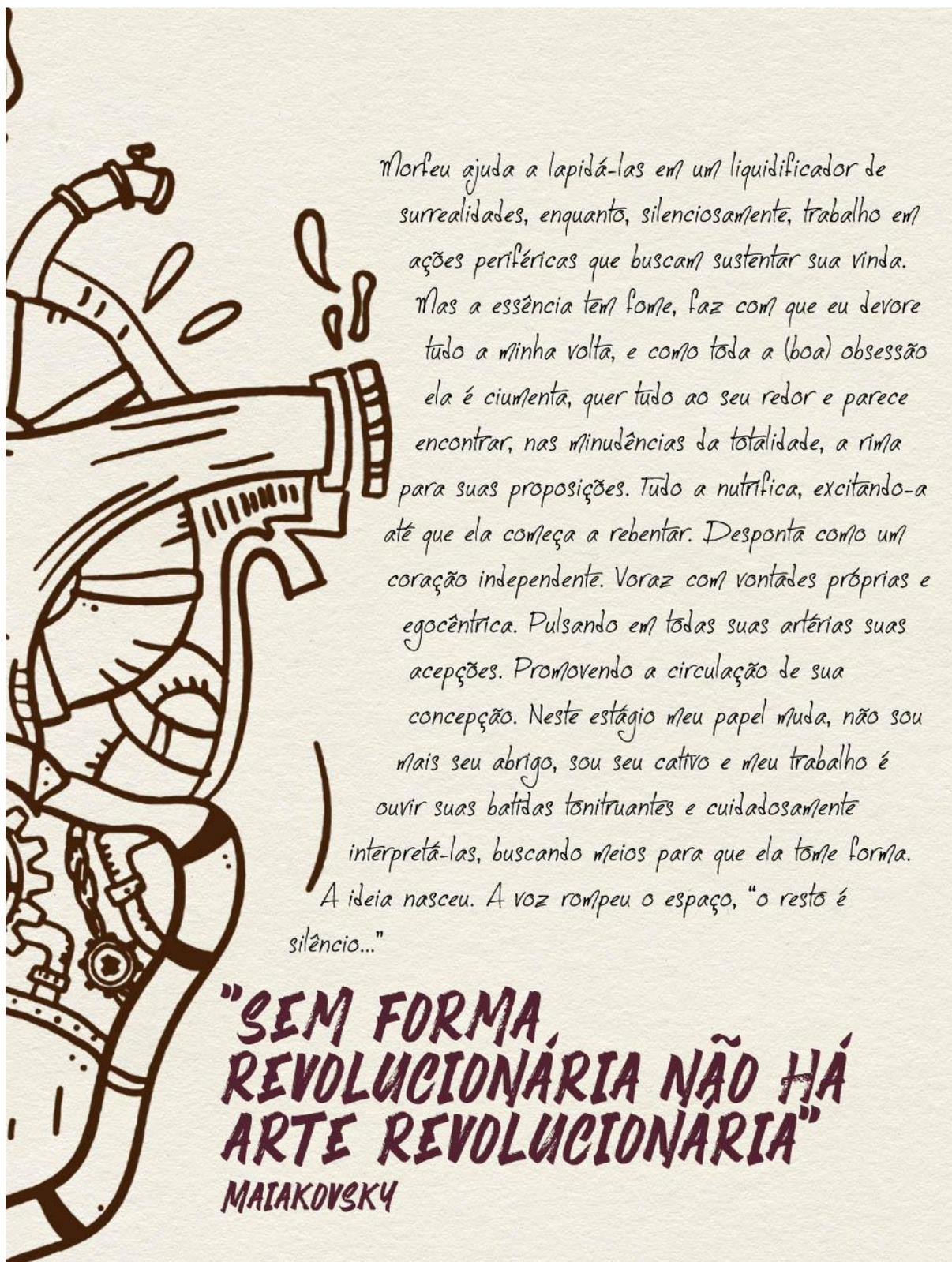
Figura 1: Página do Caderno de Bordo do Sr. Clandestino



Fonte: acervo dos autores.

Disponível em: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>

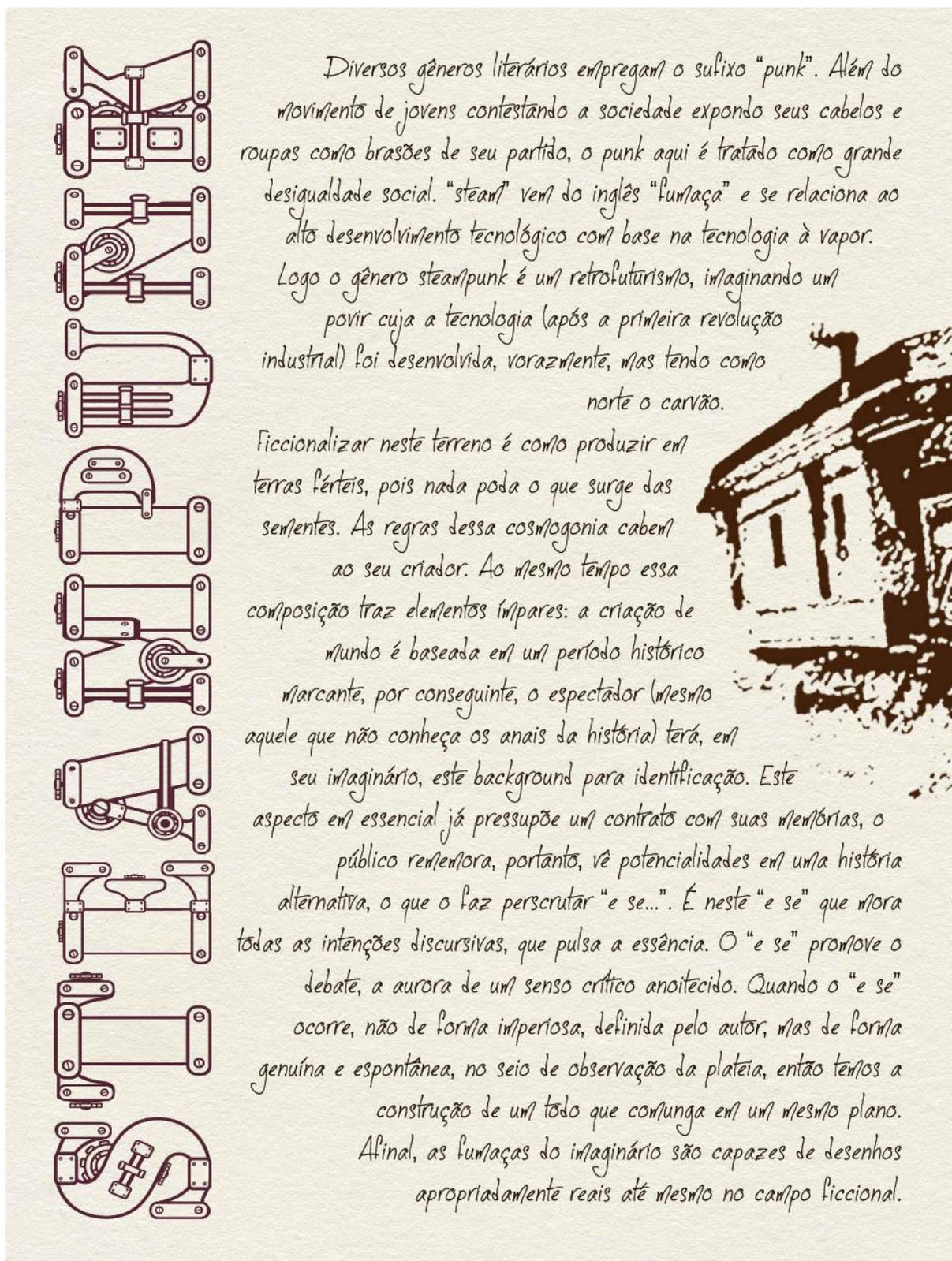
Figura 2: Página do Caderno de Bordo do Sr. Clandestino



Fonte: acervo dos autores.

Disponível em: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>

Figura 3: Página do Caderno de Bordo do Sr. Clandestino



Fonte: acervo dos autores.

Disponível em: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>

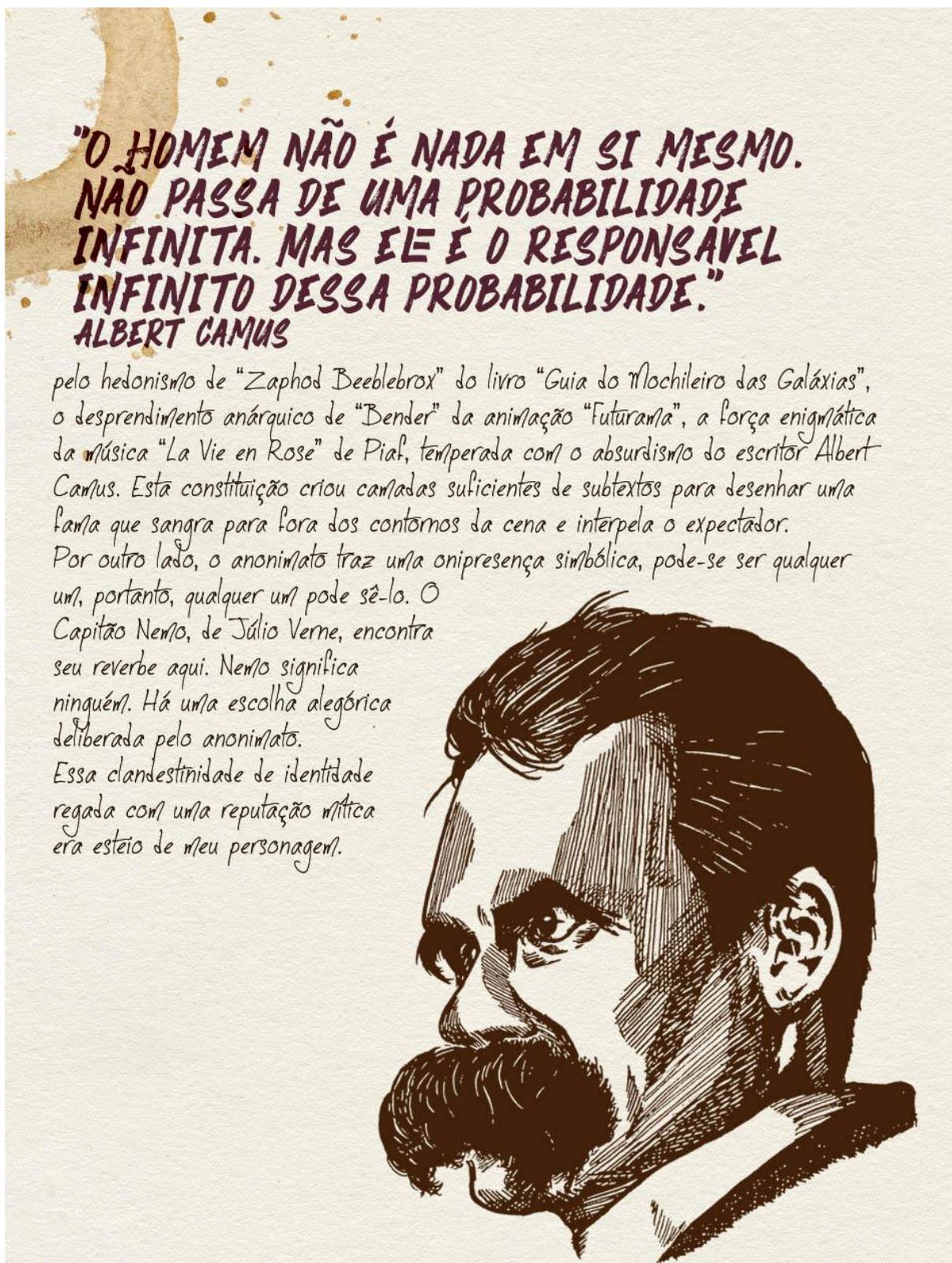
Figura 4: Página do Caderno de Bordo do Sr. Clandestino



Fonte: acervo dos autores.

Disponível em: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>

Figura 5: Página do Caderno de Bordo do Sr. Clandestino



Fonte: acervo dos autores.

Disponível em: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>

CONCLUSÃO

Assmann (2011) estabelece como escritas do corpo aquelas que possuem seu armazenamento no inconsciente e sob pressão de violência. Dependendo das circunstâncias podem ser estimadas como legítimas ou até mesmo nocivas. Ao citar Hamlet a autora identifica na obra do bardo inglês a memória como escrita. Quando o protagonista de sua peça retira um caderno de notas para realizar Assmann caracteriza o personagem e a função de sua escrita:

Essa intensidade da inscrição entranha-se no afã de extinguir. Pois para poder escrever essa mensagem incomum na tábua da sua memória, Hamlet precisa antes eliminar todos os traços de escrita acumulados ao longo dos anos. Toda a sua existência e identidade anterior será posta em questão pela memória imperativa paterna. O traço de escrita total e totalitário que não quer se inserir em outras anotações e que apaga todas elas têm caráter notadamente traumático. O imperativo paterno *remember me!* torna o filho em superfície escrita passiva, uma tábua rasa (ASSMANN, 2011, p. 262-263)

O caderno na dramaturgia de Hamlet é, segundo Assmann (2011), o instrumento para auxiliar sua memória. É uma ferramenta de lembrança, um *aidemémoire* em que o processo de pesquisa e criação teatrais apoia-se para reconstruir suas imagens estéticas, suas representações e seus personagens.

Em nosso trabalho de criação de Sr. Clandestino, recorreremos a diversos *aidemémoires*: textos, fotografias, desenhos, registros de sons e de imagens em movimentos... Alguns deles receberam nova roupagem e transformaram-se em produções colaterais do espetáculo Sr. Clandestino, como é o caso do diário de bordo de Sr. Clandestino. Mas, em todos os casos, a cooperação entre a imaginação e os registros memoriais foram o combustível de nosso processo criativo. Nós nos aventuramos pelos conceitos do campo da memória social a fim de liberar ideias e enquadrar fluxos de lembranças e feixes históricos - alguns deles jamais efetivados em seu tempo, mas realizados esteticamente, como no caso do universo steampunk e sua memória “protética”.

Nós utilizamos, aliás, um tipo particular de *aidemémoire* na própria peça. Seu nome é Parody, uma automata que acompanha o protagonista da peça ao longo de seus diálogos interiores e com a platéia. Com design e nome

inspirados na personagem *Maschinenmensch*, do filme *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, *Parody* é uma paródia do humano. Ela registra as ações do protagonista e serve de porto seguro para as tomadas de decisões ao longo da peça. Porém, à imagem da “escrita total” sobre qual fala Assmann (2011), *Parody* tem um potencial totalitário e incapacitante. Ela pode fazer tábula rasa do passado e, ao contrário, imobilizar a ação pelo domínio de todo o saber.

Nós temos consciência dos riscos do desejo de tudo controlar, de tudo lembrar, de tudo registrar. Essa consciência aparece na peça, que trata da aniquilação do humano e da sua capacidade - romântica? - de reinventar suas origens. E ela deve transparecer aqui, neste texto que produzimos com a intenção de partir em muitas direções, mas sem perder de vista o essencial de nosso trabalho; um texto que serve de registro para um processo criativo construído entre memórias, engajamentos e bricolagens.

* * *

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 2012.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ECKERT, Cornelia. Questões em torno do uso de relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica. **Revista Humanas**, n. 19, Porto Alegre, 1998.

GODOY, A. S. Pesquisa qualitativa tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo, v. 35, n.3. 1995

GRAEFF, Lucas. Antropologia de Equipamentos Culturais: Adesão Situacional. **Morpheus**, v. 10, n. 18, pp. 53-75, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBBSAWM, Eric. **A era do capital**. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LORENZI, Bruno Rossi. **O pensamento concreto**. Disponível em <http://www.versaobeta.ufscar.br/index.php/vb/article/viewFile/204/164>.

Consultado em 2 de outubro de 2019.

MACNAMARA, Catherine; KIDD, Jenny; HUGHES, Jenny. The Usefulness of Mess: Artistry, Improvisation and Decomposition in the Practice of Research in Applied Theatre. IN: KERSHAW, Baz; NICHOLON, Helen. **Research Methods in Theatre and Performance**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, pp. 186-209.

PEGORARO, Éverly. Steampunk: as transgressões temporais negociadas de uma cultura retrofuturista. **Cadernos de Comunicação**, Santa Maria v. 16, p. 389-400, 2012.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

THIOLLENT, Michel. **Pesquisa Ação**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

WERNECK, Mariza Martins Furquim. Claude Lévi-Strauss e a experiência sensível da Antropologia. **Cronos**, v. 9, n. 2, p. 321-331, 2008.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.