



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 possíveis 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