



NOTAS SOBRE NOTAS: DIÁLOGOS ENTRE DOIS DIÁRIOS DE BORDO COMO CAMINHO DE PESQUISA SOBRE PROCESSOS CRIATIVOS

*NOTES ON NOTES: DIALOGUES BETWEEN TWO LOGBOOKS
AS A PATH TO RESEARCH ON CREATIVE PROCESSES*

*NOTAS SOBRE NOTAS: DIÁLOGOS ENTRE DOS
CUADERNOS DE TRABAJO COMO CAMINO DE
INVESTIGACIÓN SOBRE PROCESOS CREATIVOS*

Marcos Coletta

Marcos Coletta

Ator, dramaturgo e pesquisador em teatro.
Doutor em Artes da Cena pelo Programa de
Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas
Artes da Universidade Federal de Minas Gerais
(PPG-Artes/EBA/UFMG). Cofundador do Grupo
Quatroloscinco – Teatro do Comum (BH/MG).

E-mail: marcoscoletta@gmail.com

Resumo

O autor reflete sobre a potencial relevância dos cadernos de anotações ou diários de bordo tanto em processos criativos quanto em pesquisas acadêmicas sobre tais processos, considerando-os como materiais dialógicos e complementares, e como recurso metodológico para um estudo analítico e comparativo de diferentes fases de uma mesma pesquisa. Para investigar o conteúdo de um diário de bordo escrito em 2016, no contexto de um processo criativo teatral, o autor cria um novo diário para estabelecer diálogos com aquele e desenvolve “notas sobre notas”. Tal prática metodológica evidencia que, em pesquisas sobre processos criativos, os diários de bordo podem ser, além de um suporte metodológico, um material criativo que alimenta a pesquisa acadêmica tratada também como obra em processo.

Palavras-chave: Processos criativos; Diário de pesquisa; Desmontagem; Prática como pesquisa.

Abstract

The author reflects on the potential relevance of notebooks or logbooks both in creative processes and in academic research on such processes, considering them as dialogical and complementary materials, and as a methodological resource for an analytical and comparative study of different phases of the same search. To investigate the content of a logbook written in 2016, in the context of a theatrical creative process, the author creates a new diary to establish dialogues with the previous one and develops “notes on notes”. This methodological practice shows that, in research on creative processes, logbooks can be, in addition to methodological support, creative material that feeds academic research also treated as a work in process.

Keywords: Creative processes; Research diary; Disassembly; Practice as research.

Resumen

El autor reflexiona sobre la potencial relevancia de los cuadernos de trabajo (o diarios de investigación) tanto en los procesos creativos como en la investigación académica sobre dichos procesos, considerándolos como materiales dialógicos y complementarios, y como un recurso metodológico para un estudio analítico y comparativo de diferentes fases de una misma búsqueda. Para investigar el contenido de un cuaderno de trabajo escrito en 2016, en el contexto de un proceso creativo teatral, el autor crea un nuevo diario para establecer diálogos con el anterior y desarrolla “notas sobre notas”. Esta práctica metodológica muestra que, en la investigación sobre procesos creativos, los cuadernos de trabajo pueden ser, además de soporte metodológico, material creativo que alimente la investigación académica tratada también como una obra en proceso.

Palabras-clave: Procesos creativos; Diario de investigación; Desmontaje; La práctica como investigación.

Este artigo reflete sobre a potencial relevância dos cadernos de anotações ou diários de bordo tanto em processos criativos quanto em pesquisas acadêmicas sobre tais processos, considerando-os como materiais dialógicos e complementares, e como recurso metodológico para um estudo analítico e comparativo de diferentes fases de uma mesma pesquisa. Compartilho aqui um agrupamento de 12 notas registradas em dois cadernos de pesquisa com 6 anos de distância entre eles. O primeiro caderno foi escrito entre março e setembro de 2016, durante o processo criativo do espetáculo *Fauna*, sexto trabalho do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, coletivo teatral fundado em 2007 e sediado em Belo Horizonte. A principal proposta poética do espetáculo está na criação de um ambiente sem distinção de palco e plateia, onde atores e espectadores se misturam e interagem durante a encenação. O espetáculo *Fauna* é nomeado pelo Quatroloscinco como uma “peça-conversa”, evidenciando uma dramaturgia elaborada a partir de dispositivos que produzem momentos de convívio e interação direta entre atores e público. Tal encontro determina a forma e a temática da peça, que assunta a reunião dos corpos presentes a cada apresentação. O segundo caderno foi escrito entre 2020 e 2024 como parte da minha pesquisa de doutorado denominada

Peça-conversa: convívio e cocriação entre atores e espectadores, defendida em fevereiro de 2024, na Escola de Belas Artes da UFMG (EBA/UFMG). A tese tem como abordagem central o espetáculo *Fauna*, a partir de suas características conviviais e participativas que engajam o espectador a contribuir criativamente na encenação e na dramaturgia.

Durante a pesquisa, pude perceber como a observação dos cadernos de anotações e diários de bordo se torna parte importante no estudo de percursos criativos e processos artísticos. Segundo Marina Marcondes Machado (2002), o diário de bordo “refere-se a uma das etapas do trabalho do pesquisador acadêmico em Artes Cênicas que realiza sua pesquisa processualmente (metodologia *work in process*)” (Machado, 2002, p. 260). Nele, o artista-pesquisador registra de maneira livre, intuitiva e muitas vezes desordenada aquilo que julga mais importante, inquietante, promissor em seu percurso de pesquisa e criação, não carecendo de um olhar organizador *a priori*, que pode, inclusive, limitar a experiência de anotações. Como instrumento fenomenológico¹, cadernos e diários podem auxiliar o pesquisador, posteriormente, a encontrar novas e reveladoras abordagens para experiências já vividas, sob as lentes da crítica genética², campo de estudo que se debruça justamente sobre os registros e documentos de um processo criativo. “Compostos por diferentes linguagens, estes registros [...] revelam a riqueza e a complexidade da atividade criativa, [...] indícios acerca dos procedimentos de configuração do processo artístico” (Larcher, 2019, p. 102).

Como importante contribuição para esse debate, Gilberto Icle (2019) organizou o livro *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia* (2019), que reúne artigos de diferentes autores sobre registros de processos criativos. Icle aponta que os cadernos de anotação demonstram que um processo criativo vai muito além do tempo gasto em sala de ensaio.

1. Entendo o instrumento fenomenológico como um material capaz de abrir caminho para uma volta às coisas mesmas, aos fenômenos que compreendem o eu e o mundo “a partir de sua ‘facticidade’” (Merleau-Ponty, 2006, p. 1).

2. A crítica genética em artes se refere à pesquisa a partir de registros e processos para investigar os procedimentos e contextos de uma criação. “Trata-se de uma abordagem para a obra de arte a partir do acompanhamento dos documentos desses processos, tais como, anotações, diários, esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, cópiões, etc. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em processo” (Salles; Cardoso, 2007, p. 44).

Registros, descrições e anotações são feitos a todo momento pelo artista-pesquisador, em um estado constante de investigação e busca. O autor faz interessante pergunta: “o que não é possível descrever quando se descreve o processo criativo?” (Icle, 2019, p. 38), e a partir dessa questão, reflete sobre como uma descrição/anotação pode adquirir caráter performativo quando é capaz de reinventar o processo descrito. “Quando a descrição é performativa? Quando ela é um ato criativo por si própria” (Icle, 2019, p. 52). Em concordância, entendo a prática de retornar às anotações como uma forma de dialogar com elas e reinterpretá-las não como um objeto fixo, mas como um material vivo posto em ação na medida em que é retomado na pesquisa.

Tomar diários de bordo como documentos vivos do vivido também permite mapear a experiência com pistas e informações que podem confirmar ou contradizer a memória pessoal. Diversas vezes, ao ler o caderno do processo criativo de *Fauna*, de 2016, me surpreendi com anotações que, em minha memória atual, ficaram registrados de outra maneira. Há um real e estimulante confronto interpretativo que complexifica e critica a relação com as anotações e com a própria recriação do processo, mas como observa Marina Marcondes Machado, “não é necessário dar ao diário uma utilização pragmática ou direta; trata-se de um metatexto, de um escrito, misto de realidade e ficção, inicialmente caótico e mais tarde reflexivo, meditativo, até mesmo confessional” (Machado, 2002, p. 261). Nessa ótica, um diário de bordo guarda um material latente e potente, mesmo após anos de sua escrita, revelando pistas e fragmentos de uma experiência que pode ser estudada e interpretada por diferentes aspectos.

Se as anotações feitas em 2016 já foram uma maneira de organizar o processo de criação do espetáculo *Fauna* de forma mais analítica e distanciada, revisitá-las, seis anos depois, configura um duplo afastamento, diálogo entre duas versões do mesmo sujeito em diferentes momentos de vida e maturidade artística. Tal prática metodológica intensifica a consciência de que um processo criativo nunca é inteiramente apreendido e não pode ser registrado em sua totalidade. Por sua natureza fugidia, processual, assumido como acontecimento, o caminho da criação artística nem sempre é bem capturado pela linguagem falada ou escrita. O caráter seletivo e fragmentário da memória é um aspecto bastante presente nos cadernos.

Durante a pesquisa, entendi que uma maneira processual de compartilhar a criação do espetáculo *Fauna* seria através de uma desmontagem descritiva da peça, que difere de uma desmontagem cênica. Desmontagem cênica (Diéguez; Leal, 2018) é um termo utilizado para se referir ao compartilhamento de processos criativos em formato espetacular ou performático. Diferente de relatar objetivamente como se deu a criação de uma peça, o artista-pesquisador apresenta um testemunho cênico que refaz os caminhos da criação como uma apresentação artística de caráter pedagógico. O conceito de desmontagem surge nas práticas de grupos latino-americanos, como o La Candelaria (Colômbia) e Yuyachkani (Peru), durante a década de 1990. Miguel Rubio Zapata, diretor do Yuyachkani, descreveu a desmontagem como “as tentativas que fazemos para saber como chegamos aonde chegamos, e falar disso se converteu em uma saudável tradição pedagógica [...] para conhecer os processos internos dos nossos trabalhos” (Zapata, 2009, p. 27). Ileana Diéguez desenvolveu e ampliou a discussão do conceito desde que esteve na coordenação da Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe, resultando em diversos estudos sobre práticas de desmontagem como a obra *Desmontagens: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena* (2018), organizada por ela e pela professora Mara Leal, da Universidade Federal de Uberlândia.

Uma desmontagem cênica pode ser construída de incontáveis maneiras e se apresentar sob as mais variadas poéticas. Segundo Diéguez (2014), o que as aproxima é o fato de que “não se restringem a relatos ou anedotas a serem contadas, [pois buscam] revelar os mecanismos provocadores da teatralidade, [e instalam uma] dimensão performativa, [...] na intenção de tornar visíveis os percursos e a tessitura da cena” (Diéguez, 2014, p. 8). Muitos coletivos e artistas continuam a desenvolver formas de praticar a desmontagem de suas obras e pesquisas cênicas, como a atriz Tânia de Farias, do grupo Oi Nós Aqui Traveiz (Porto Alegre/RS), que criou a desmontagem *Evocando os mortos – Poéticas da experiência* (2017), onde desvela os processos de criação de diferentes personagens interpretados por ela entre 1991 e 2011, sua proposta busca provocar experiências que dissolvam os limites entre arte e vida e, ao mesmo tempo, potencializem a reflexão e o autoconhecimento. De maneira parecida, Ana Cristina Colla, atriz do Lume (Campinas/SP), desenvolveu a desmontagem *SerEstando Mulheres* (2013)

como forma de abordar figuras femininas criadas por ela em vinte anos de trabalho com o seu grupo. “Um outro foco era construir algo que possibilitasse a visualização do processo de construção de uma técnica pessoal de representação” (Colla, 2014, p. 2). Ao refletir sobre a desmontagem, a atriz revela que o que mais pulsou no material e tomou o primeiro plano foi “a diluição de fronteiras. Entre a técnica e a vida, entre a atriz e a mulher, entre o pessoal e o privado, entre o real e o ficcional, entre a atriz e o espectador (Colla, 2014, p. 3). Ambas destacam a desmontagem como um espaço de diluição entre arte e vida e como um processo privilegiado de autoconhecimento realizado publicamente diante de espectadores. Assim, a desmontagem, como obra autônoma e por seu aspecto expositivo, guarda grande valor investigativo e pedagógico.

Em minha pesquisa, trabalho a desmontagem do espetáculo *Fauna* como um processo descritivo, não cênico, porém criativo. Em forma de texto, a desmontagem descritiva busca conjugar a objetividade da escrita com a processualidade da obra em andamento. Para Gabriela Pérez Cubas (2019), a descrição de projetos criativos cênicos trabalham essencialmente a metáfora e a liminaridade³, esta última entendida como a identificação dos pontos de intersecção e entrelaçamento de saberes, técnicas, epistemologias e metodologias variadas que surgem durante os processos criativos e que serão reorganizadas criativamente na prática descritiva. “Quem descreve também está realizando um processo criativo, está participando com todo o seu ser em seu próprio processo de descrição” (Cubas, 2019, p. 11).

Ao praticar a desmontagem descritiva, tendo como materiais principais os diários de bordo, busquei apoio no conceito de *thick description* (descrição densa), proposto por Clifford Geertz (2008) e retomado por Matteo Bonfitto (2019) ao refletir sobre como a descrição de processos criativos pode ir além de um procedimento objetivante. Bonfitto argumenta que a descrição densa⁴ não “envolve

3. À luz de Victor Turner, utilizo o conceito de liminaridade como espaço de margem entre diferentes contextos. “Condição transitória, [...] um entre-lugar indefinido” (Noletto, 2015, s.p.) que possibilita variadas interações.

4. Bonfitto usa a expressão “descrição espessa”, que, neste artigo, prefiro manter na tradução mais difundida nas obras de Clifford Geertz, como “descrição densa”, que consiste em um método de observação e análise interpretativa de uma experiência vivida em campo, no contexto deste artigo, o processo criativo de obra teatral. Em Geertz (2008), para produzir uma descrição densa é preciso trabalhar a ideia do “estar lá”, ou seja, o pesquisador deve estar fisicamente presente no ambiente investigado, em experiência de imersão.

apenas o que se decodifica, o que se decifra do já conhecido, como também uma projeção de todos os fatores e processos perceptivos, sensoriais, subjetivos” (Bonfitto, 2019, p. 67). Assim, expõe também as tensões, incertezas, abstrações e sensações não racionais típicas das criações artísticas. Ao não buscar uma normativa homogeneizante, de ordem cartesiana, a desmontagem descritiva cresce em sua qualidade lacunar e abre espaços para novas descobertas, surpresas e dúvidas, que ativam a postura criativa do “desmontador”.

Parte da minha tese se apoia na desmontagem do espetáculo *Fauna*, criado em 2016 pelo Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, desde o processo criativo até as experiências com o público durante as diversas temporadas em mais de 100 apresentações até 2024 (a peça continua em cartaz). *Fauna* é resultado de um mergulho rápido e intenso: foram seis meses de criação, tempo curto se comparado aos processos anteriores do Grupo Quatroloscinco. Porém, mesmo após estreada, continua em aberta experimentação. Por ser composta por dispositivos cênicos e dramatúrgicos que ativam a interação do público, cada sessão da peça proporciona novos acontecimentos e alterações em sua estrutura. Cabe aos atores manterem o fio teso que conecta a parte fixa e repetível da obra e a parte variável que é determinada pelo convívio com o espectador, em um jogo de forças que mantém a vivacidade e o caráter performativo do espetáculo.

Na tese, enquanto faço a desmontagem descritiva de *Fauna* e revisito os diários de bordo, teço diálogos com conceitos como teatro convivial⁵, teatro performativo⁶ e circuito de afetos⁷. Nos retornos ao diário de bordo de *Fauna*,

5. O aspecto convivial do teatro é definido por Jorge Dubatti (2016) como “a zona de acontecimento resultante da experiência de estimulação, afetação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas e expectatoriais em relação de companhia” (Dubatti, 2016, p.37). Para o teórico argentino, o convivial se realiza na relação entre a auto-observação e a observação do outro, gerando poéticas de convivência entre o subjetivo e o coletivo.

6. O caráter performativo do teatro é estudado por diversas óticas desde as primeiras contribuições de Richard Schechner nas décadas de 1970 até as abordagens atuais. Em linhas gerais, o teatro performativo pode ser entendido como um conjunto variado de práticas cênicas que colocam em questão paradigmas como representação, personagem, drama, *mimesis* e ação, privilegiando o jogo entre atuantes e espectadores em situações que borram fronteiras entre arte e vida.

7. Estudo o termo “circuito de afetos” em dois autores: Vladimir Safatle (2015) e Ana Pais (2014). Safatle desenvolve o conceito a partir da filosofia e da psicanálise para discutir a emergência de refundar os circuitos afetivos que orientam nossa vida social e política, defendendo o desamparo como afeto emancipatório central. Ana Pais discute o termo direcionado aos estudos da cena e o apresenta como fenômeno central na relação entre atores e espectadores para superar a ideia de catarse.

refiz as etapas da criação e rememorei mental e fisicamente algumas sensações vividas. Ao trazer para o presente um caderno escrito em 2016, defrontei-me com questões que eu, erroneamente, já considerava superadas, mas que se renovaram e se recontextualizaram para a pesquisa atual. Um exemplo foi a frase anotada na margem do caderno: “Começamos a falar de uma coisa, agora estamos indo para outra. Estamos nos perdendo ou avançando?” A pergunta feita há sete anos se autoatualiza. As incertezas do percurso são recorrentes e geram movimentos não-lineares que alimentam a pesquisa como criação em processo.

Durante a pesquisa de doutorado, iniciei um novo diário de bordo para escrever “notas sobre notas”, onde registrei reflexões e cometários sobre a leitura do caderno de 2016, como uma conversa intertemporal que sobrepõe duas fases diferentes do mesmo artista-pesquisador em processos de pesquisa distintos. O embaralhamento de espaços e tempos diversos, onde o passado se presentifica e o presente habita o já vivido produz um espaço de liminaridade, onde reside o trabalho com os cadernos de anotações.

Minha prática descritiva, tanto a de 2016 quanto a atual, não seguiu uma rotina nem um procedimento padrão. Em geral, as notas são esparsas, irregulares, muitas vezes sem datação. Algumas são escritas em forma de pequenos parágrafos, outras são comentários curtos em estrutura de lista. Há também citações entre aspas, palavras soltas, lembretes, tarefas, desenhos e gráficos. Nos dois cadernos, há momento de escritas mais frequentes e extensas e outros de anotações breves, com muitos hiatos temporais. Em geral, há o tom subjetivo típico dos diários que não são escritos para serem compartilhados em público. Desta forma, expô-los é um ato tenaz que confronta sua própria natureza privada.

Ao inserir trechos dos diários no corpo da tese, busco compartilhar com o leitor os meandros e as lacunas da pesquisa, publicizando um material que poderia permanecer apenas como arquivo privado, mas que ganha relevância coletiva ao ser incorporado a uma nova pesquisa de cunho acadêmico e pedagógico. Identifico no trabalho com os diários de bordo aquilo que Matteo Bonfitto (2019) menciona como momentos em que a práxis se torna *poiesis*, ou seja, deixa de ser apenas uma ferramenta técnica atrelada a objetivos pré-estabelecidos e se torna uma obra em movimento orientada pela “lógica

flutuante do próprio processo criativo [e que] implica em uma atitude real de cultivo da pesquisa em uma busca pelo não saber” (Bonfitto, 2019, p. 66).

Para este artigo, selecionei 12 notas organizadas em seis duplas. Cada par numerado contém a reprodução de uma nota do diário de bordo de 2016 seguida de uma nota-comentário produzida durante pesquisa de doutorado (2020-2024). Vamos a elas:

1.

Ainda não decidimos como vamos fazer pra trazer o público para dentro [da cena]. Temos ideias diversas, mas nenhum consenso. Gosto dos sapatos⁸, é arriscado e ao mesmo tempo lúdico, sensorial, abre muitas possibilidades de jogo.

(Maio, 2016)

Percebo que ainda não havia uma ideia clara para todos sobre como acionar o espectador para uma experiência interativa que não fosse uma exposição agressiva. Estávamos tateando formas de interagir, mas, ainda com poucos ensaios abertos, não era possível ter certeza de que era mais interessante. Quando os sapatos surgiram em uma improvisação foi uma espécie de “eureka!” para todos. Vimos neles grande potencial dramático, interativo e visual.

(Abril, 2022)

2.

Lemos dois textos sobre a extinção na Piseagrama⁹. Somos seres finitos e precários – por um fio. Muitos povos e etnias já se extinguíram. Fim do mundo não é o fim do planeta, é o fim da espécie, do nosso mundo. Mergulhar nisso. Nós mais o público somos a fauna.

(Março, 2016)

8. Tínhamos a ideia de pedir ao público para tirar os sapatos na entrada. Nós utilizaríamos os sapatos como cenário e objetos de cena. Essa ideia foi aprofundada e se manteve no espetáculo como o principal dispositivo de interação com o espectador.

9. A Piseagrama é uma plataforma editorial sem fins lucrativos que publica uma revista temática de mesmo nome e periodicidade anual desde 2011. A edição n. 8 (2015) tematizou as várias formas de extinção. Fonte: Piseagrama. Disponível em: <https://piseagrama.org/produto/08-extincao-2/>. Acessado em: 10 dez. 2023.

Nesse momento estávamos buscando um tema unificador, um pano de fundo que pudesse conectar atores e espectadores como uma microcomunidade, uma “fauna”. A ideia da extinção nos pareceu a melhor e foi desenvolvida. “E se nós fôssemos os últimos representantes da humanidade?”, essa é uma das primeiras falas da peça, que já propõe ao público um imaginário comum. O “E se” é importante. Não dizemos “nós somos”, que força um pacto ficcional. O “E se” traz uma brincadeira de imaginar coletiva.

(Agosto, 2022)

3.

Cena em que converso com alguém que eu nunca vi. Criar um texto guia/âncora. A conversa não é solta. Eu guio e chego a algum lugar. Dramaturgo ao vivo (vivo!).

(Maio, 2016)

Percebo nessa nota meu interesse no risco de uma cena em que eu não tivesse total controle de sua execução. Discutimos bastante sobre as possibilidades de transformar a cena em acontecimento, envolvendo ativamente o espectador na sua condução. Ao mesmo tempo, tinha a preocupação por uma estrutura que nos desse alguma segurança. Risco controlado? Com a experiência das apresentações, a estrutura ficou cada vez mais flexível, abrindo espaço maior para o imprevisível.

(Outubro, 2022)

4.

Primeiro ensaio aberto: equipe e amigos. Ainda pouco seguros com momentos de conversa. Seguramos muito na estrutura. Usar os sapatos do público é o melhor caminho pra criar intimidade. Dosar violência (?). Cena final – muito texto? Ou rever a maneira de dizer. Coloquial.

(Junho, 2016)

O primeiro ensaio aberto foi feito com pessoas mais próximas. Apresentamos o material que já tínhamos e testamos dispositivos de interação, como a utilização dos sapatos do público. A primeira experiência com plateia revelou que ainda não tínhamos muita noção de como cada espectador iria reagir aos momentos interativos. Havia muito receio. Mesmo em nós, artistas propositores.

Foi só quando começamos a trazer pessoas desconhecidas que as interações ficaram mais “naturais”. As pessoas desconhecidas vinham com outra qualidade de presença e mistério. Pareciam mais curiosas e espontâneas.
(Outubro, 2022)

5.

Ensaio difícil. Os textos não se conectam na segunda parte. A primeira ainda parece teatro. Reescrever ou descartar? Talvez pelo movimento (com música?). Nem tudo precisa estar na palavra ou já foi dito de outra maneira. Verborrágico sem intenção.
(Sem data)

Nota em página avulsa. Acredito ter sido em algum ensaio de julho quando estávamos retrabalhando os textos fixos após alguns ensaios abertos. “Parecer teatro” era a expressão que usávamos quando queríamos nos referir pejorativamente a falas que soavam de maneira empostada ou artificial. Queríamos que as falas decoradas tivessem a mesma qualidade sonora das conversas improvisadas.
(Janeiro, 2023)

6.

Seguimos sem final. Ideias para acabar: telefonema (Assis conversa com minha voz em off); chamar o público para encontrar seus sapatos; atores vão embora, público decide como terminar; público acende fósforos (vaga-lumes). Gosto dos fósforos.
(Julho, 2016)

Testamos vários finais e o que se provou mais interessante foi o telefonema sobre a extinção, retomando o tema lançado no início da peça. Eu saio do teatro, toca o telefone do Assis, ele atende e entra um telefonema gravado com a minha voz. Assis conversa com a minha voz, mas é uma voz gravada não se sabe quando. Presença da ausência. Os fósforos e a imagem dos vaga-lumes foram aproveitados em outra cena e também na arte gráfica do espetáculo. As ideias vão circulando e encontram lugares muito diferentes de onde surgiram.
(Janeiro, 2023)

Concluo este breve artigo com a reflexão de que, durante a pesquisa de doutorado, ao propor um diário sobre outro diário, construí uma estratégia metodológica para acessar os registros do longínquo processo criativo de 2016 e travar conversas, fazer perguntas e buscar respostas, gerando novos apontamentos e questões centrais para a tese, a partir do cruzamento dos dois materiais. Como método, as notas sobre notas evidenciaram que, em pesquisas sobre processos criativos, os diários de bordo podem ser, além de um suporte metodológico, um material criativo que alimenta a pesquisa acadêmica tratada também como obra em processo. As notas sobre notas geram atravessamentos que suspendem a lógica linear e cronológica dos acontecimentos e entrelaça diferentes tempos, lugares e contextos em prol de um entendimento interconectado de distintas fases da trajetória de um mesmo artista-pesquisador interessado em produzir conhecimento teórico sobre suas práticas criativas.

Referências

- BONFITTO, Matteo. Descartes e a espessura do impalpável. In: ICLE, Gilberto (org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- COLLA, Ana Cristina. SerEstando Mulheres. In: VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2014, Belo Horizonte. **Anais VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2014. v. 1. p. 1.
- DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs.). **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.
- DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem cênica. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2014. DOI: 10.14393/RR-v1n1a2014-01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217>. Acesso em: 26 nov. 2023.
- DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- ICLE, Gilberto (org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

- LARCHER, Lucas. O diário de bordo e suas potencialidades pedagógicas. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 100–111, 2019. DOI: 10.14393/OUV24-v15n1a2019-7. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/42646>. Acesso em: 18 jan. 2024.
- MACHADO, Marina Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 260-263, 2002. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p260-263. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57101>. Acesso em: 21 jan. 2024.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. Liminaridade e communitas - Victor Turner. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- PAIS, Ana. **Comoção: os ritmos afetivos do acontecimento teatral**. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2014. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/12095/1/ulsd068940_td_tese.pdf. Acesso em: 6 nov. 2023.
- PÉREZ CUBAS, Gabriela. A liminaridade e a metáfora na descrição de projetos criativos cênicos. In: ICLE, Gilberto (org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SALLES, Cecilia Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. Crítica genética em expansão. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 44-47, Mar. 2007. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 4 Abr. 2024.
- ZAPATA, Miguel Rubio. La demonstración pendiente. In: DIÉGUEZ, Ileana (Comp.) **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación**. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009. Disponível em: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/698>. Acesso em: 19 nov. 2023.