

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RAFAEL LUIZ MARQUES ARY

A Função Dramaturgia no Processo Colaborativo

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas, para a
obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a
orientação do Prof. Dr. Mario Alberto de
Santana.

Área de Concentração: Artes Cênicas

CAMPINAS
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Ar96f Ary, Rafael Luiz Marques.
A Função Dramaturgia no Processo Colaborativo. / Rafael Luiz Marques Ary. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Mario Alberto de Santana.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro. 2. Processo Criativo. 3. Dramaturgia. I. Santana, Mario Alberto de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The Dramaturgy Function in Collaborative Process

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Theatre

Creative Process

Dramaturgy

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Mario Alberto de Santana [Orientador]

Sara Pereira Lopes

Alexandre Luiz Mate

Data da Defesa: 13-07-2011

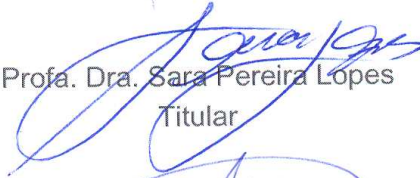
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Rafael Luiz Marques Ary - RA 088573 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Mário Alberto de Santana
Presidente



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Titular



Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
Titular

Agradeço aos meus pais, Maria Marques e Paulo Ary, por me apoiarem nas escolhas que fiz. Mesmo que estas não sejam as mais óbvias e seus resultados pareçam uma incógnita.

Agradeço ao meu orientador, Mário Santana, pelas dedicadas madrugadas de orientação, pelo incentivo constante e pela amizade.

Agradeço a Luís Alberto de Abreu, Antônio Araújo, Fernando Bonassi, Newton Moreno, Sérgio de Carvalho e Ney Piacentini que, generosamente, colaboraram com esta pesquisa.

Agradeço aos amigos, que exercem suas funções no processo colaborativo da minha vida, que compartilharam afetos, cafés e horas de deliciosas argumentações, que contribuem na constante elaboração do que venha ser eu.

Agradeço à FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, por viabilizar esta pesquisa.

Agradeço a Camila Morosini pela enxurrada de inspiração e amor.

RESUMO

Estudo sobre a função dramaturgia realizada em processo colaborativo, a partir das características matriciais que estabelecem pontos em comum entre experiências de criação teatral deste tipo. A pesquisa reflete sobre o exercício da dramaturgia empreendida por um sujeito com atribuições específicas e capaz de criar em consonância com as outras funções. A análise realizada do fenômeno aponta para a compreensão de sua natureza ética, tendo em vista princípios recorrentes, que permitem a organização de uma diversidade de procedimentos de criação.

Palavras-chave: Teatro, Processo Criativo, Dramaturgia

ABSTRACT

Study about the dramaturgy function performed in the collaborative process. This study was conducted based on matrix characteristics to establish common ground among similar experiences of theatrical creation. The research reflects on the exercise of dramaturgy, undertaken by a subject with specific skills and able to create in accordance with the other functions. The analysis of the phenomenon points to the understanding of their ethical nature. Their recurring principles allow the organization of a variety of creating procedures.

Keywords: Theatre, Creative Process, Dramaturgy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. PROCESSO COLABORATIVO EM CONTEXTO	11
1.1. Princípios para um Processo Colaborativo	12
1.2. Da Criação Coletiva à Colaborativa	26
2. MATRIZES DO PROCESSO COLABORATIVO	49
2.1. Tema	55
2.2. Hierarquia Flutuante	60
2.3. Retorno Crítico	68
3. FUNÇÃO DRAMATURGIA	71
3.1. Procedimentos de Criação	75
3.2. Resultados	82
3.3. Questão da Autoria	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
BIBLIOGRAFIA	91

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a dramaturgia realizada em processo colaborativo, exercida como uma função específica por um sujeito com potencial para tal. A dramaturgia exercida por esse sujeito é primordialmente a organização das ações em forma de texto. Dessa maneira, três aspectos se tornam importantes para análise: o caráter colaborativo da dramaturgia, suas resultantes cênicas e o texto final que advém desse processo. Afinal, este último possui um caráter único dentre os outros elementos que constituem a cena: a possibilidade de sobrevir à natureza efêmera da mesma, sem perder de vista, obviamente, sua especificidade como criação direcionada ao desempenho cênico. Seria esse texto apenas um retrato da história do processo ou um artefato de literatura dramática?

O processo colaborativo, como modelo de criação em grupo, conduz ao aparecimento de uma outra cena e literatura, em que o texto é visto como um instrumento do espetáculo, criado a partir e em função da cena (FISCHER, 2003: 160).

A pesquisadora Stela Fischer, em sua dissertação de mestrado, fala de “uma outra cena e literatura” fomentadas pelo processo colaborativo. Compreendo então que o dramaturgo age em dois campos que se interligam, porém, ainda assim, distintos. Em tese, todo texto escrito para teatro deve conter em si um potencial de ação cênica ou será apenas expressão literária. Dessa maneira, o fato de o texto produzido em processo colaborativo ser um instrumento para o espetáculo não torna esse modo de fazer dramaturgia diferente da que é produzida longe da cena, no que diz respeito ao fim desejado.

Tendo em vista a velocidade com que o termo processo colaborativo se difundiu entre os jovens realizadores de teatro, a partir da década de 1990, a

ponto de proporcionar o aparecimento de “uma outra cena e literatura”, é importante observar que características diferenciam o processo colaborativo das formas mais tradicionais e estabelecidas de produzir teatro. Principalmente, que características perfazem essa nova dramaturgia e esse novo dramaturgo, que é convocado para trabalhar colaborativamente junto às outras funções artísticas, no interior da sala de ensaio.

Entretanto, antes de continuar a discorrer sobre o objeto da pesquisa, é preciso esclarecer o entendimento do que seria obra de arte¹, principalmente no que concerne à obra de arte específica do evento teatral.

A obra de arte é uma expressão eminentemente humana, proposição de artifícios que tem como premissa transcender a simples formulação racional de uma mensagem, na tentativa de extrapolar e reatualizar códigos compartilhados. Toda obra de arte é uma composição artificial de uma experiência humana. Cada manifestação artística possui artifícios específicos para a transcrição dessas experiências.

Essa é a essência da arte, ela não é retrato. É preciso falsear a verdade, para se atingir com mais verdade. Não tem jeito, quando acontece alguma coisa e alguém vai comunicar esta coisa, o fato começa a obedecer às leis da ficção, da comunicação. Então o que me aconteceu há dois minutos, para contar a você, eu terei de dar uma outra arquitetura²

Para que haja o compartilhamento da experiência proporcionada por esta transcrição, a obra precisa, necessariamente, estar imbuída de um caráter representativo, que permita leituras análogas e convergentes, em torno da ideia desenvolvida. Representatividade é exatamente a capacidade que a arte possui de proporcionar pontos de vista sobre aspectos compartilhados com a sociedade na qual está inserida a obra. Proporcionar pontos de vista não significa oferecer verdades, mas instigar o imaginário coletivo a refletir de forma crítica sobre as

1 A expressão é usada em sua acepção mais primeva. Logo, obra seria: aquilo que resulta de um trabalho, de uma ação.

2 Luís Alberto de Abreu em entrevista concedida ao autor em 13.10.2009.

experiências do homem em sociedade.

O pesquisador Mario Santana, em sua tese de doutorado, aborda o caráter de compartilhamento intrínseco ao evento artístico e a natureza representativa da obra de arte.

Evento do campo da comunicação, sim, porém a obra de arte não se reduz a algo que se consome na apreensão. Nem é possível, efetivamente, narrá-la para outrem, posto que ela ultrapassa qualquer discurso daquele que a experimentou. O seu acontecimento formal e a sua fala formam uma única entidade através da qual agem as forças de sentido da linguagem (SANTANA, 2003: 10-11).

Dessa maneira, uma obra representativa está imbuída de signos reconhecíveis, porém dispostos de maneira singular, posto que ao ficcionalizar³ estes signos há o descolamento de seu intuito cotidiano e devida exploração de seu caráter conotativo. Pedagogicamente, posso dizer que o limite dessa disposição singular de elementos simbólicos compartilháveis se dá no momento em que os elementos expostos na obra de arte não possuem a capacidade de gerar um nível mínimo de representatividade.

Na tentativa do artista de dispor de forma singular signos reconhecíveis, existe, de antemão, o risco de que o resultado alcançado não possibilite comunicação com o público. Na contemporaneidade, é característico de muitas obras teatrais a pouca preocupação com a representatividade dos signos. É possível mesmo perceber, em algumas produções, que o que orienta o processo é o distanciamento de qualquer possibilidade de leitura coerente dos signos, levá-los à exaustão dos sentidos e ali permanecer. O pesquisador Cassiano Sydow Quilici explica os motivos existentes para o desmantelamento da noção de discurso artístico na contemporaneidade.

A aposta no “enxugamento” ou no voluntário empobrecimento da linguagem, a afirmação de um discurso

3 O termo é usado em sua acepção ligada à noção de criação. Distanciando-se, assim, da ideia de fingimento, falseamento e mentira simplesmente.

fragmentário, permeada de “buracos”, silêncios e hesitações, a ênfase no não-verbal, são marcas que aparecem no teatro do final do século XIX, e se radicalizam no XX e XXI. O próprio “hermetismo” da “cena contemporânea” pode ser visto como expressão do interesse artístico em se trabalhar nas bordas da linguagem. A fuga da comunicação direta e da compreensão fácil se justificaria na medida em que os signos predominantes na vida social estariam irreversivelmente contaminados pelos clichês e pela banalização (QUILICI, 2005: 69).

Fugir da possibilidade de comunicação no campo da arte parece oferecer um objetivo formalista ao intuito artístico. Afinal, trabalhar nas “bordas da linguagem”, como um fim em si, pode gerar o citado “hermetismo da cena contemporânea”, quando há a demasiada valorização da experimentação como finalidade do evento teatral. Qualquer temática inerente a essa experimentação parece servir apenas de ornamento.

Quando a finalidade do evento teatral encontra-se na exploração da experimentação do processo, a obra levada ao público pode carecer de empatia, podendo estar suscetível, com mais intensidade que o normal, ao acaso, no que diz respeito à comunicação entre obra e plateia. Tchekhov, ao falar da literatura de sua época, a caracteriza como “(...) uma espécie de ofício artesanal, que existe para que o estimulem, mas usem de má vontade os seus produtos” (2006). Este raciocínio poderia muito bem exemplificar a relação entre o público e o teatro contemporâneo.

Referindo-se ao teatro, especificamente, o dramaturgo Luís Alberto de Abreu fala de maneira contundente e lúcida sobre qual seria o seu objetivo e sua inserção na sociedade contemporânea.

Acho que o objetivo principal do teatro - e da arte em geral - deve ser o público. Chega daquele tipo de arte que só tem olhos para o próprio umbigo. O público parece ser o grande esquecido do teatro atual. Muitas vezes ele não é mais que um ingresso, do que um comprador. O teatro muitas vezes deixa de comunicar experiências humanas, compartilhar

sonhos e expectativas dos homens para se transformar em um entretenimento pobre e desimportante. E, depois, reclama-se da crise e de que o público se afasta do teatro (NICOLETE, 2004: 127-128).

A arte é ferramenta de construção de sentido para a sociedade, por meio dela, o indivíduo se reconhece e se serve da representação empreendida para se definir como parte de um todo. Dessa maneira, compactuo com a ideia de que:

(...) a obra de arte é a resultante de uma ação especificamente estética que busca a comunicação. Logo, compreendo aqui que cada obra de arte constitui uma espécie de fala que é lançada ao mundo por seu criador (SANTANA, 2003: 10).

Para que a arte possa ser representativa é preciso entender seus limites conceituais. Captar elementos da vida e transformá-los em obra de arte teatral exige que saibamos os efeitos que essa ficcionalização poderá impingir sobre a sociedade a qual é destinada o trabalho. A relação entre vida e arte é bem apresentada nas palavras de Peter Brook.

(...) o teatro não tem categorias, é sobre a vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental. Teatro é vida. Por outro lado, não se pode dizer que não haja diferença entre vida e teatro. (...) Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. (...) A vida no teatro é mais compreensível e intensa porque é mais concentrada. A limitação do espaço e a compressão do tempo criam essa concentração (BROOK, 2000: 7-8).

O teatro é uma arte extremamente complexa em sua forma de comunicação, por exigir do seu criador clareza de intenções, organização singular de símbolos compartilhados, tudo isso apresentado de maneira atrativa. Ou seja, o teatro tem o desafio de comunicar uma ideia, mas não somente. A ideia tem de ser comunicada de forma a captar a atenção do espectador, seja por meio de uma

compreensão análoga do assunto abordado ou por despertar a curiosidade para a maneira singular de como os elementos estão utilizados no discurso da cena. A cena pode cooptar a atenção do espectador, explorando os signos de maneira conotativa. O desafio é trabalhar os signos de certa forma que estes ofereçam um aspecto de compreensão, sem que seus significados sejam dados facilmente, deixando espaços de entendimento que serão preenchidos pelo espectador, tirando-o, assim, de uma posição passiva e confortável.

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir (BRECHT, 1978: 100-101).

A palavra *diversão*⁴ não pode ser lida de forma pejorativa, traduzida em procedimentos que visam somente entreter de maneira alienante. Divertir, no sentido brechtiano, é um fator determinante para que haja o interesse do público em relação ao que é proposto pelo artista. A obra de arte precisa, pois, provocar interesse. E a palavra provocar possui, aqui, diversas acepções, todas distantes de subestimar o público, no que diz respeito aos temas propostos e seu posterior desenvolvimento. Toda e qualquer experiência que se deseje efetuar por meio do teatro deveria obedecer a esse princípio.

A questão da representatividade, abordada de forma ampla nos parágrafos acima, não diz respeito a nenhuma linguagem teatral específica. Questões estéticas levantariam outras discussões, como a do alcance desta ou daquela linguagem, seu possível hermetismo de conteúdo, dentre outras querelas.

O aspecto abordado, nesta pesquisa, diz respeito ao interesse que os proponentes de um evento teatral devem expressar em tornar a obra capaz de significar algo mais do que a impressão pessoal do artista. Sua figura não deve ser mais importante que o assunto de seu trabalho, por correr o risco de, a despeito de qualquer compromisso com o público, encastelar-se em processos

4 Do latim *diversio*, que significa afastar-se, apartar-se, ser diferente, divergir.

intermináveis de mergulho em si, de onde emergem estéticas intransponíveis, de pouca, ou nenhuma, penetração na sociedade, de modo geral.

Podemos assistir a uma peça banal, com um tema medíocre, que esteja fazendo um grande sucesso de público e de bilheteria num teatro absolutamente convencional, e às vezes encontrar aí uma centelha de vida muito superior ao que acontece quando pessoas embebedas de Brecht e Artaud, trabalhando com bons equipamentos, apresentam um espetáculo culturalmente respeitável mas carente de fascínio. Quando nos deparamos com este tipo de espetáculo, geralmente passamos uma noite insípida vendo uma coisa em que tudo está presente – exceto a vida (BROOK, 2000: 11).

A citação acima encerra conceitos importantes para a minha compreensão do que seria uma obra de arte teatral, manifestação, esta, que deve possuir a capacidade e a intenção da comunicação, onde deve haver o domínio dos símbolos compartilhados e representativos, imbuídos pela necessária empatia entre plateia e artista.

Voltando-se para o campo específico dessa pesquisa, é notório, nas palavras de seus principais teóricos, que o processo colaborativo valoriza e, de certo modo, reatualiza os propósitos expostos nesta introdução. O público retorna ao foco e as experimentações levam em conta a capacidade de comunicação das ideias.

A concepção de que o fenômeno teatral só existe enquanto relação espetáculo / público foi o primeiro passo para conduzir uma série de conflitos subjetivos para um campo objetivo. Teorias, visões estéticas, impressões, sentimentos, informações, todos esses elementos que são trazidos por atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas e outros criadores, para a arena do processo de criação tinham agora referenciais concretos: o espetáculo e o público (ABREU, 2003: 36).

A função dramaturgia é o foco desta pesquisa. Dessa maneira, é de suma importância caracterizar o termo função, para que o entendimento das

questões levantadas sejam facilitados.

Para que ocorra um evento teatral, estão envolvidas, pelo menos, três instâncias. Seriam elas: a instância da atuação, da encenação e da dramaturgia, como bem afirma Santana.

Sendo assim, sem menosprezar a importância dos demais membros da equipe de técnicos que muitas vezes são essenciais para o acontecimento da encenação, creio que três instâncias de configuração parecem intrínsecas ao processo de criação do evento teatral: a configuração da fala a ser emitida, instância que podemos compreender como a ação de criação no campo dramático; a configuração que dará à apresentação desta fala um caráter teatral, instância que podemos compreender como a ação de criação no campo cênico; e, por fim, a configuração de um tipo de presença humana, que torne verossímil o tipo de teatralidade do acontecimento, instância compreendida como o espaço específico de criação do ator (SANTANA, 2003: 11).

Esse tripé, composto pelas instâncias de atuação, encenação e dramaturgia, sustenta o que conhecemos e designamos como evento teatral, independente de sua natureza estilística. Se pudéssemos caracterizar o que seria teatro em seu mínimo estado, chegaríamos a essas três forças que interagem de modo a sustentar o fenômeno. Essas forças, quando analisadas de forma independente, podem ser compreendidas como funções fundamentais e inevitáveis para a ocorrência do evento teatral.

A função dramaturgia, a função encenação e a função atuação são campos de organização de procedimentos com o intuito de articulação das instâncias. Os modos de interação entre as funções são diversos. Não há maneira certa de distribuí-las ou manejá-las. Procedimentos de criação podem servir a uma função, mais especificamente, ou a mais de uma, simultaneamente. Para saber a qual função o procedimento se refere, é necessário compreender seu objetivo. Se está focado no aprimoramento do desempenho do ator, na construção dramática do espetáculo ou em sua encenação.

Todas as funções, enquanto campos de criação, podem ser desempenhadas por um indivíduo apenas⁵. Não é preciso que exista a presença de um dramaturgo e de um encenador para que ocorra o evento teatral. A presença, estritamente necessária, encontra-se na figura do ator.

A partir do exposto, compreendo que:

Instância: campo inerente ao evento teatral, forças que interagem na constituição da obra ►

Função: campo de organização procedimental, no que diz respeito às ferramentas criativas e a distribuição de papéis dentro de um processo ►

Processo: espaço de ação dentro do qual, a partir das premissas previamente acordadas, tem seu desenvolvimento a obra artística.

Esta pesquisa tem como enfoque específico a função dramaturgia realizada em processo colaborativo. Para a devida exploração do objeto de pesquisa, destaco as três principais frentes de análise do fenômeno:

- Análise dos antecedentes históricos do processo colaborativo, tendo em vista o manejo da função dramaturgia nessas experiências.
- Análise das matrizes que compõe o processo colaborativo enquanto processo de criação.
- Análise da função dramaturgia, propriamente dita, em seus procedimentos e resultantes estéticas, na relação entre a criação dramaturgical para o espetáculo e seu resultado em forma de texto.

Como parte da realização desta pesquisa, foram entrevistados seis artistas com reconhecida experiência em processos colaborativos, com o intuito de delinear um horizonte amplo sobre o fenômeno e ir além da bibliografia existente, principalmente no que tange questões particulares que concernem à função dramaturgia. Os entrevistados foram:

⁵ Um grande exemplo de convergência de funções encontra-se no trabalho de Denise Stoklos e seu Teatro Essencial. Para maiores informações, visite: www.denisestoklos.uol.com.br

- Antônio Araújo, Diretor Artístico do Teatro da Vertigem⁶, Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.
- Fernando Bonassi, Escritor, Dramaturgo e Roteirista.
- Luís Alberto de Abreu, Dramaturgo e Roteirista.
- Newton Moreno, Diretor e Dramaturgo da Companhia de Teatro Os Fofos Encenam.
- Ney Piacentini, Ator, Integrante da Companhia do Latão⁷.
- Sérgio de Carvalho, Diretor e Dramaturgo da Companhia do Latão, Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

A escolha por ter como foco de pesquisa a experiência de indivíduos com o processo colaborativo, principalmente a experiência de dramaturgos, se justifica pela necessidade de entender a parte referente ao criador singular dentro dessa estrutura coletiva, sem esquecer jamais que o processo colaborativo faz parte do movimento de fortalecimento de grupos e que suas práticas bem sucedidas ocorrem, na grande maioria das vezes, em coletivos com algum tempo de estrada.

O termo processo colaborativo traz consigo um universo de significados. O que significaria, afinal, empreender um espetáculo em processo colaborativo? Seria uma metodologia de trabalho? Um conjunto de normas éticas que dariam norte ao trabalho em grupo? O que há em comum entre os grupos que denominam seus espetáculos como constituídos em processo colaborativo? Essas questões de cunho amplo e que, de alguma forma, vêm sendo respondidas por estudiosos da área, cada qual à sua maneira, serão exploradas e algumas possibilidades de respostas analisadas, deixando claro, ao final, às quais me associo.

6 Para maiores informações, visite: www.teatrodavertigem.com.br

7 Para maiores informações, visite: www.companhiadolatao.com.br

1. PROCESSO COLABORATIVO EM CONTEXTO

Este capítulo tem como objetivo explicar as condições, pelo menos para o âmbito desta pesquisa, em que ocorre o desenvolvimento de um processo colaborativo. Não há a pretensão de encerrar o assunto, mas recortar questões que serão discutidas ao longo deste trabalho. Questões referentes à natureza procedimental do processo colaborativo serão esclarecidas. Seria este um método, um modo de trabalho ou um conjunto de valores mais amplos, que visam apenas nortear a criação em seus aspectos operativos?

Será analisada a relação entre a criação coletiva e o processo colaborativo, no que diz respeito principalmente à dramaturgia, já que a primeira é citada por diversos autores como antecedente histórico direto do segundo. Afinal, o processo colaborativo conserva quais aspectos das experiências da criação coletiva? Em que pontos os dois modelos convergem? Em que pontos se distanciam?

1.1. PRINCÍPIOS PARA UM PROCESSO COLABORATIVO

A expressão processo colaborativo surgiu durante a década de 1990, na cidade de São Paulo, vinculada ao aparecimento e fortalecimento do trabalho em grupos fixos de teatro, com forte inclinação para a pesquisa de linguagem. Esta não surgiu como um manifesto ou movimento organizado e não se constituiu, até hoje, como um método rígido de condução de um processo artístico de criação. O termo foi utilizado de maneira informal e passou a ser, paulatinamente, sinônimo das práticas empreendidas por alguns grupos que desejavam retomar experiências coletivas de criação.

Antônio Araújo, professor do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e diretor do Teatro da Vertigem, grupo da cidade de São Paulo, é um dos principais teóricos a discorrer sobre o processo colaborativo. Pode-se dizer que Antônio Araújo e o dramaturgo Luís Alberto de Abreu foram os dois primeiros a fazer investidas teóricas sobre o tema.

É importante ressaltar que nenhum dos dois reclama para si a “invenção” do termo, já que a noção de criação em coletivo é secular para o teatro. Esta está presente no relato de processo de diversos nomes importantes da história do teatro mundial, como Shakespeare, Molière, Brecht, dentre outros. Essa noção de processo criativo compartilhado é secular quando se trata do teatro popular, logo, não se trata de inovação, mas de reatualização de práticas. No Brasil, na década de 1970, a criação coletiva radicalizou na experimentação do conceito de coletivo criador.

A noção de criação em coletivo é inseparável da noção de teatro. Mesmo em épocas onde determinados sujeitos imbuídos de suas funções criativas fazem preponderar uma instância criativa sobre as outras no direcionamento do trabalho em teatro – como aconteceu, por exemplo, no Brasil, na chamada de

década do encenador (1980) –, o fator coletividade se apresenta a despeito do desejo de qualquer envolvido. Se fôssemos capazes de extinguir qualquer aspecto coletivo de um processo de criação em teatro, pensemos apenas como um exercício de abstração, estaríamos, então, próximos da borda do próprio conceito que caracteriza o que seria teatro. Arte convergente, por unir diversas outras artes a serviço de sua criação, e coletiva em diversos sentidos. Em seu processo de criação e em sua necessidade do grande outro, chamado público.

Araújo e Abreu, realizaram, ao conceitualizar o processo colaborativo, uma organização formal de ideias dispersas que já estavam sendo praticadas por alguns coletivos de teatro, desde do fim da década de 1970 e durante a década de 1980. Logo, a ideia de processo colaborativo nasceu de práticas que pediam por uma teorização. E, que na verdade, ainda pedem, motivo dessa e de outras tantas pesquisas sobre assunto, sejam no campo acadêmico, sejam em novos coletivos que escolheram nomear seu modo de trabalho como processo colaborativo.

É importante entender em que contexto histórico aconteceu esse esforço para organizar o conceito processo colaborativo, desde sua localização mais objetiva no tempo, até sua contextualização sócio-histórica em um dado momento do país.

De antemão é preciso ressaltar que não é intuito dessa pesquisa ir a fundo na contextualização sócio-histórica, porém, é necessário fazê-lo, mesmo que sucintamente. Para tanto, a partir do texto da pesquisadora Maria Teresa de Assunção Freitas, demonstro meu entendimento do que seria uma contextualização sócio-histórica, tendo em vista que a natureza dessa pesquisa é metodologicamente qualitativa.

Os estudos qualitativos com o olhar da perspectiva sócio-histórica, ao valorizarem os aspectos descritivos e as percepções pessoais, devem focalizar o particular como instância da totalidade social, procurando compreender os sujeitos envolvidos e, por seu intermédio, compreender também o contexto. Adota-se, assim, uma perspectiva de totalidade que (...) leva em conta todos os componentes da

situação em suas interações e influências recíprocas. Assim, as questões formuladas para a pesquisa não são estabelecidas a partir da operacionalização de variáveis, mas se orientam para a compreensão dos fenômenos em toda a sua complexidade e em seu acontecer histórico. Isto é, não se cria artificialmente uma situação para ser pesquisada, mas se vai ao encontro da situação no seu acontecer, no seu processo de desenvolvimento (FREITAS, 2002: 26-27).

O processo colaborativo não é um exercício prático de criação que visa dar conta de uma conceitualização elaborada no campo teórico, pelo contrário, ele responde ao momento histórico e social ao qual pertence, materializa um conceito que já estava sendo posto em prática, mesmo sem um nome específico que o categorizasse. Cada coletivo exerce o processo colaborativo à sua maneira. Antônio Araújo, em sua tese de doutorado, localiza o processo colaborativo no tempo e nos aponta, por meio de exemplos, representantes que tinham em seu modo de exercitar o teatro nas décadas de 1970 e 1980, um retrato fiel dos processos empreendidos.

A expressão processo colaborativo começou a ser usada na segunda metade da década de 90 dentro de um contexto de retomada do movimento de teatro de grupo na cena paulistana. O retorno desta perspectiva grupal, que aparece quase como um contraponto à hegemonia do encenador no teatro brasileiro da década anterior, vai, pouco a pouco, ganhando uma dimensão nacional. Não que os grupos tenham deixado de existir após a década de 70 – entre outros coletivos importantes e atuantes nesse período, poderíamos destacar o Grupo Galpão, o Imbuça, o Ponkã ou ainda o Ói Nós Aqui Traveiz – mas o forte da produção teatral nacional orbitava em torno dos encenadores. São, desse período, montagens importantes de Gerald Thomas, Ulysses Cruz, Bia Lessa, Gabriel Vilella, entre outros (ARAÚJO, 2008: 57).

O processo colaborativo, como expressão aglutinadora de práticas em teatro, se configura após a criação coletiva da década de 1970 e a década de 1980, denominada como a década do encenador. A criação coletiva é

considerada, por alguns autores, como antecedente histórico direto do processo colaborativo.

De certa maneira, o processo colaborativo prioriza dois aspectos que eram considerados opostos entre si – se contrapormos a criação coletiva à década do encenador –, que eram:

- O estímulo à criação em coletivo, com liberdade de proposições entre os envolvidos no trabalho, como era corrente na primeira experiência.
- E a determinação de funções artísticas específicas para cada envolvido, como era primordial na década do encenador.

Desta forma, o processo colaborativo promove uma síntese das experiências realizadas nas duas décadas anteriores ao seu surgimento. Quando fomenta dois aspectos até então distintos e separados por considerações irreconciliáveis.

Atualmente, a quantidade de grupos que afirmam trabalhar em processo colaborativo cresceu de forma exponencial por todo o Brasil, ainda que isso não signifique que estes grupos trabalhem sob um modelo rígido. Diria que estes trabalham sob diretrizes que norteiam suas práticas de modo a gerar, com o tempo, uma poética específica de cada coletivo. O artigo do pesquisador Fabio Cordeiro (2009) aponta para um certo “espírito colaborativo” pairando sobre o teatro brasileiro da atualidade, que se materializa em diversas práticas, guiadas por valores compartilhados. Como se o processo colaborativo, a partir de seus valores éticos, fosse materializado de forma distinta por cada grupo de teatro que empreende uma criação onde esteja presente esse chamado “espírito colaborativo”.

Num dos primeiros textos escritos sobre processo colaborativo, como afirma Antônio Araújo (2008), o dramaturgo Luís Alberto de Abreu fez suas considerações teóricas sobre o fenômeno.

(...) um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso

significa que busca prescindir de qualquer hierarquia preestabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles (ABREU, 2003: 33).

Abreu considera o processo colaborativo um modo de fazer teatro que se contrapõe a um modelo funcionalista de proceder. No entendimento do dramaturgo, um teatro funcionalista estaria preocupado apenas com o resultado estético da obra. A cada artista é delegado apenas uma parte do processo. O ator deve se preocupar apenas com sua personagem, sem se intrometer em nenhuma outra função. Os artistas, ao trabalhar dessa maneira, são alienados de uma visão do todo. Para realizar a visão de espetáculo de quem estiver comandando, pode ser utilizado todo e qualquer meio para o fim desejado. Os artistas, em uma produção dessa natureza, são uma peça do maquinário de alguém, seja esse alguém o produtor, o diretor ou mesmo o dramaturgo.

Os ensaios são, às vezes, uma incômoda etapa para se chegar ao produto. O processo é claramente um meio, de onde não se espera uma atitude formativa, uma preocupação com a qualidade da experiência vivida pelo artista. Esse tipo de teatro é vinculado, geralmente, a um modelo de mercado que transforma a experiência artística em artigos de consumo, ou seja, são oferecidas obras que podem ser de fácil deglutição, ou montagens dos chamados “clássicos”, para os gostos ditos mais refinados.

Ouvi, por diversas vezes, durante as entrevistas que realizei, que o processo é tão importante quanto o resultado. Logo, ao reforçar a importância do processo, reforça-se também a importância de cada artista para esse processo. Pois, apesar de os integrantes de um processo colaborativo desempenharem

funções artísticas específicas, os mesmos são estimulados a não se restringirem ao seu campo de atuação. Pelo contrário, a despeito das suas especialidades, são requisitados a participar de modo crítico e profícuo dos demais campos, ainda que os responsáveis por cada instância de criação do evento teatral sejam estabelecidos. Cada artista deve entender a obra em sua totalidade, ser parte dela, não se restringindo aos contornos de sua contribuição e de seu papel específico.

O processo colaborativo exige uma conduta de criação profícuo e dialógica, por exigir de cada artista, independentemente da função desempenhada, que se esforce para ajudar os outros companheiros no momento de criação. Logo, criar, mais que um direito, é uma necessidade. Sem esse exercício de direcionar o impulso criativo de cada participante para os diversos campos, o processo pode se tornar, aos poucos, um processo funcionalista disfarçado, onde o direito de manifestação se torna uma questão de foro íntimo, usado quando convir ao indivíduo. O exercício da criação se torna uma conduta de trabalho que impele o sujeito a ultrapassar os limites de sua função específica. Trabalhar em processo colaborativo exige artistas que possam criar de forma abundante, com entusiasmo e perseverança, ou que estejam dispostos a aprender.

Com o objetivo de enriquecer a discussão, trarei à baila outros pontos de vista a respeito do que seria o processo colaborativo. Pela importância, dado o seu pioneirismo no assunto, começarei com uma citação de Antônio Araújo, que, em sua dissertação de mestrado, descreve o processo colaborativo dessa maneira.

Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos (ARAÚJO, 2002: 122).

É interessante notar a semelhança entre as ideias de Abreu, em seu artigo, e as de Araújo, em sua dissertação. Na passagem acima, Araújo ressalta a horizontalidade entre as funções, onde o grande protagonista é o processo, porém, posteriormente em sua tese de doutorado, o autor modifica de forma sutil seu entendimento sobre a questão da ausência total de hierarquia.

Hoje, contudo, acreditamos que melhor do que “ausência” de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação, etc.) para então, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico (ARAÚJO, 2008: 56).

Acredito que a evolução do conceito, como vimos no caso de Araújo, acontece quando há a depuração da experiência nesse tipo de abordagem, ou seja, a prática recorrente se traduz em uma teoria consistente, que demonstra uma aproximação entre a sala de ensaio e as linhas escritas. Este tipo de depuração enriquece a leitura do fenômeno, tornando-o potente como farol para novas experimentações.

O conceito de hierarquias flutuantes promove uma dinâmica à leitura do fenômeno, afastando a ideia de uma teoria estanque. Não haver nenhum tipo de hierarquia entre as funções dá a impressão de uma paisagem morta, sem mobilidade, quase harmônica. E não há harmonia nesse tipo de processo, há fricção e esforço de convergência formal, necessário para a consolidação de uma obra.

Cada etapa no processo de criação exige novos enfrentamentos. Dessa forma é necessário o deslocamento da hierarquia de um polo de criação para outro. Esse movimento exige de cada artista a capacidade de voltar seu potencial de criação para o polo de dominância momentânea, o que demonstra o nível de disponibilidade para aprender necessário para se trabalhar em processo colaborativo. Essa dinâmica hierárquica é fonte de vida para o processo, pois a

diversidade de criadores envolvidos numa mesma instância, multiplicam as possibilidades de materiais gerados. Porém, a diversidade de criadores contribuindo para um mesmo campo engendra uma situação de perigo para a convergência formal do espetáculo, pois a grande quantidade de opiniões pode romper a sinergia do trabalho, momento a que muitos processos não sobrevivem, por esgotamento das relações internas do grupo.

É importante ressaltar ainda que a relação entre as funções artísticas específicas exercidas e a permeabilidade entre as mesmas ganha contornos distintos em cada etapa do processo. Se o polo hierárquico se encontra no vértice da dramaturgia, por exemplo, todas as contribuições das outras funções devem convergir com mais afinco para esta, logo, a exigência de contribuir para a função dramaturgia requer a capacidade de executar tal tarefa, o que se remete ao quanto cada artista domina o amplo espectro do evento teatral.

Esse aspecto esclarece o quanto trabalhar em processo colaborativo é ir além de um direito adquirido de opinar. A necessidade de conhecer como cada vértice criativo procede, as especificidades de cada função, fomenta a compreensão do caráter global da obra, fazendo com que cada um vá além da sua função específica.

A pesquisadora Stela Fischer tem em sua dissertação de mestrado um foco historicista. Ao discutir a criação e propagação do teatro de grupo, na década de 1990, a autora traça um panorama rico para o entendimento do contexto em que está inserido o surgimento da expressão.

O processo colaborativo é um modelo de criação teatral, baseado em princípios coletivos, que vem sendo difundido por diversas companhias brasileiras a partir dos anos 90. Na sua maioria, as companhias são agentes de expansão cultural, enveredando-se pela pesquisa de linguagens cênicas, com propostas de continuidade de trabalho (FISCHER, 2003: 1).

De maneira geral, sua conceitualização do processo colaborativo se

alinha ao de Araújo e Abreu. Em sua dissertação, defende com fervor a filiação entre o processo colaborativo e a criação coletiva. A autora propõe que em certos aspectos, não há nenhuma diferença entre os dois movimentos.

O ponto de concordância entre Abreu, Araújo e Fischer é a filiação do processo colaborativo à criação coletiva, este é um ponto pacífico entre os três autores. Há uma perspectiva em Abreu e Araújo de que o processo colaborativo avança em aspectos procedimentais e no cuidado com a dramaturgia, principalmente. Porém, há autores que compreendem o fenômeno de outra maneira. A pesquisadora Rosyane Trotta é uma voz dissonante nesse panorama. Para a autora a especificidade das funções artísticas demonstra um sinal claro de fragilidade na coesão do coletivo. Em sua tese de doutorado fica explícita sua opinião.

O processo colaborativo seria, por este motivo, um estágio anterior à criação coletiva, no sentido de que lhe faltaria o entrosamento e a afinidade para gerar um objetivo comum e, principalmente, um texto. O encenador e o dramaturgo preencheriam o vácuo criado pela ausência de uma “cultura de grupo”, quando não existem as condições necessárias para gerar um sentido coletivo. Não será por acaso que o processo de criação que conjuga texto e cena, hoje muito frequente, se baseie algumas vezes nos princípios da performance (TROTТА, 2008: 64).

Há uma crítica severa da autora à diferenciação das funções artísticas no processo colaborativo. A crítica torna-se mais feroz quando se trata da presença do dramaturgo em sala de ensaio. Para Trotta, esta presença determina, por si, os lados opostos em que se encontram o processo colaborativo e a criação coletiva. Acompanhando o raciocínio da autora, fica claro que um processo de base coletiva não pode de fato acontecer quando as funções artísticas são definidas e passam a ser responsabilidade de determinados sujeitos, mesmo quando se proporciona um ambiente de grande fluidez entre os criadores. A base de uma criação em coletivo, para Trotta, é a prerrogativa de que não se deve

determinar papéis claramente e, sim, deve-se investir no fortalecimento da noção de criação coletiva real, onde os aspectos das principais instâncias do evento teatral – dramaturgia, encenação e atuação –, surgem unos na ação improvisatória. Ao menor sinal de definição de papéis, o processo começaria a se polarizar em uma função específica.

Por outro lado, as diretrizes que Trotta aponta podem ser refutadas quando pensamos em alguns exemplos da chamada criação coletiva, como veremos mais apuradamente adiante. A não definição de funções da criação coletiva não impediu que um sujeito concentrasse poder suficiente para determinar os rumos artísticos de um grupo ou se tornar a imagem e semelhança do mesmo, como Judith Malina e Julian Beck, no caso do grupo estadunidense Living Theater, como Paulo Flores, no caso do brasileiro Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, ou como José Celso Martinez Corrêa, no caso do Teatro Oficina.

O processo colaborativo proporciona uma gama de interpretações, tanto sobre seus antecedentes históricos quanto sobre os procedimentos criativos, o que vimos foram algumas das mais representativas visões.

O processo colaborativo está distante de uma uniformidade metodológica, dessa maneira, seria mais adequado pensá-lo como uma espécie de ética de criação teatral, que impulsiona o coletivo para a concepção de uma obra plural e representativa. Para tanto, estimula ao máximo o potencial artístico de cada sujeito envolvido no processo de criação da obra teatral, respeitando suas funções artísticas específicas e, ao mesmo tempo, estimulando a permeabilidade criativa entre todos.

Denomino o processo colaborativo como uma ética de trabalho, por entender que não há uma rigidez metodológica contida nas experiências que se realizam sob a égide da expressão. O que há é um escopo de valores que permeiam as práticas de diversos grupos, que daí conformam seus experimentos procedimentais.

Já o caráter plural e representativo da obra se traduz na busca por

convergir a multiplicidade de vozes de um coletivo em uma obra potente e significativa para os artistas envolvidos e para o público. O exercício de fomentar uma obra artística que possa dar conta dos anseios de um coletivo é, por si, uma tarefa de grande complexidade, logo, é necessário que o coletivo esteja engajado em uma mesma ideia.

Mais adiante, quando o assunto for tratado de forma mais aprofundada, veremos que encontrar um tema aglutinador é essencial como fator motivador do processo. Pois, sem eliminar as individualidades, um tema que impulse os artistas para o mergulho criativo – os torne comprometidos com o todo –, pode ser considerado um tema com grande capacidade de mobilização. Sua riqueza e força reside nas camadas de leitura que este possibilita ao coletivo criador, o que pode resultar em uma obra complexa e instigante para o público.

Para encontrar um tema que tenha potência de trabalho é preciso que o coletivo empreenda um esforço radical de busca. Este precisa ter um caráter aglutinador de desejos e opiniões. Quanto maior a gama de questões levantadas a respeito do tema, maior suas possibilidades de exploração. A etapa de seleção exige dos participantes paciência e bom senso, pois, sem isso, o processo pode seguir dois caminhos, pelo menos:

- Ser, disfarçadamente, a realização coletiva da proposição de um criador apenas – o que, por mais interessante que possa vir a ser, destoa do intuito do processo colaborativo.
- Esgotar-se o processo antes de se chegar a um resultado minimamente satisfatório, onde a convergência formal é possível de ser apresentada, em virtude de uma definição feita sem o devido rigor.

Ainda sobre o caráter representativo do processo colaborativo, destaco a preocupação com o espectador na feitura da obra, no que tange às questões temáticas e propriamente formais do espetáculo. O tema, que aglutina as ações criativas do espetáculo, deve abranger questões importantes tanto para o chamado pequeno coletivo (os criadores) quanto para o grande coletivo (o

público). Perceber temáticas potentes e significativas é papel fundamental dos artistas.

O momento de abertura para o público de uma obra constituída em processo colaborativo não encerra as possibilidades de mudanças no espetáculo. Cada apresentação é um momento de importante reavaliação do processo. Algumas impressões colhidas pelos artistas são, até certo ponto, subjetivas. A percepção do tempo de uma fala, da reação do público à determinada cena, nem sempre são impressões precisas.

Alguns grupos que trabalham em processo colaborativo, como o Teatro da Vertigem, utilizam formulários com perguntas, dados à plateia, como maneira de colher impressões mais precisas, para que estas contribuam no processo de avaliação do espetáculo. Araújo (2008) denomina esse retorno de *feedback*, porém, eu prefiro utilizar uma palavra da língua portuguesa, por não enxergar a necessidade explícita do uso da expressão em língua inglesa, por mais que, em sua tese, o autor justifique sua escolha.

Em geral utilizamos o termo “*feedback*” no lugar de “crítica”. Por mais que se fale em crítica construtiva ou processual ou criadora, este termo traz ainda, infelizmente, uma conotação negativa de julgamento e valoração. Caber-nos-ia resgatar o sentido de discernimento da raiz desse termo – o que não é tarefa simples, dada a carga de significação que lhe foi imposta. A palavra *feedback*, ao contrário, pelo significado presente em sua construção composta, traz a ideia de “alimentar de volta” ou de “retroalimentação”. Ser nutrido – e não destruído – pelo comentário do outro, carrega uma conotação positiva e generosa, de partilhamento e cumplicidade (ARAÚJO, 2008: 170).

A partir da explicação do próprio autor, cheguei à palavra retorno, que não está imbuída desse caráter negativo que foi relacionado à palavra crítica e, ao mesmo tempo, contempla a ideia de retroalimentação. Tornar o retorno do público um procedimento constante, pode funcionar como termômetro do espetáculo, possibilitando mudanças importantes ou mesmo a percepção de que o coletivo

não deve mais continuar a apresentá-lo.

Muitos grupos que trabalham em processo colaborativo usam o recurso da pré-estreia como procedimento de criação, por julgarem importante um retorno externo antes de começar a temporada. A importância da pré-estreia reside no fato de que o processo de montagem geralmente é longo e restrito aos seus participantes. Logo, esta é uma oportunidade de enxergar a obra por outros ângulos ainda não explorados. O profundo envolvimento com o material levantado pode viciar o olhar do artista. O primeiro momento de exposição da obra pode gerar grandes ganhos ao processo.

Para finalizar, acredito que o grande desafio do processo colaborativo seja equacionar de forma produtiva o estímulo à criação em coletivo que, ao mesmo tempo, não descaracterize as funções artísticas que cada um exerce. Por que manter as funções artísticas específicas? Porque o paradoxo que equilibra o fomento à criação em coletivo e a manutenção das funções artísticas específicas gera um processo de forte impacto para os artistas envolvidos e, quase sempre, para o espectador que é convidado a compartilhar da obra. O processo colaborativo equaciona o caráter coletivo de criação e o potencial de quem exerce a função artística específica, para empreender um espetáculo que visa uma resultante estética com grande qualidade técnica enriquecida por um processo plural de contribuição.

Esse impacto impingido aos artistas, que citei acima, diz respeito frontalmente ao forte caráter pedagógico que o processo colaborativo assume, que nasce em seus valores mais basais e pode ser observado em diversas formas materiais de prática dos mesmos, em diversos grupos pelo Brasil. O artista não cria um produto somente, como diria Abreu, ele está em formação, como artista e como ser humano.

Acredito que não existam as maneiras certas de criar em teatro, diversos caminhos podem gerar resultados de extrema potência. A arte é criação humana por excelência, um impulso de vida artificial, cheio de beleza e

significado, como diria Oscar Wilde, no prefácio de seu livro *O Retrato de Dorian Gray*:

O artista é o criador das coisas belas. Revelar a arte e ocultar o artista é o objetivo da arte. (...) Toda arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Aqueles que vão abaixo da superfície fazem-no por sua conta e risco. Aqueles que leem o símbolo fazem-no por sua conta e risco. É o espectador, e não a vida, o que a arte reflete realmente (WILDE, 2004: 9-10).

O modo que se escolhe para proceder artisticamente está intimamente ligado aos valores nos quais se acredita. A criação teatral de uma época reflete valores da sociedade na qual está inserida, tanto em seus conteúdos artísticos quanto em seus modos de criar. Sendo assim, lanço mão das palavras do mestre Luís Alberto de Abreu, que em sua sabedoria de quem pratica o que acredita, afirma.

Artistas há que transitam por vários processos de criação e grandes obras têm sido criadas de forma solitária por artistas, da mesma forma que resultados medíocres podem ser construídos de forma partilhada entre muitos participantes. Reiteramos que o processo colaborativo não é método de se criar um bom espetáculo. Para isso não existem fórmulas nem métodos e na criação só sabemos como entramos nela e não como dela vamos sair. O que não quer dizer, é evidente, que todos os processos são igualmente bons e igualmente válidos. Um processo está intimamente relacionado ao fim desejado (ABREU, 2003: 41).

1.2. DA CRIAÇÃO COLETIVA À COLABORATIVA

A criação coletiva foi um importante período de experimentação do teatro brasileiro. O intuito dessa pesquisa, mais do que alinhar ou não a criação coletiva como antecedente direto do processo colaborativo, é ressaltar o caráter “coletivo” e “colaborativo” dos dois períodos.

O caráter coletivo na manifestação teatral é algo tão antigo quanto o próprio teatro. E se pensarmos que “(...) o teatro é tão velho quanto a humanidade” (BERTHOLD, 2004: 1), poderemos ter a dimensão temporal da importância do caráter comunal que contém o conceito. Desde os povos considerados primitivos, que personificavam as forças da natureza em busca de proteção e entendimento do mundo ao redor, passando pela Grécia antiga, o caráter congregador que o teatro possui era bastante visível e detentor de um papel crucial na organização social.

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal (BERTHOLD, 2004: 103-104).

A ideia de coletividade é cara à espécie humana, em todos os âmbitos da vida, pois, por meio da noção e da prática do trabalho comunal, a nossa espécie conseguiu apreender um outro modo de lidar com a sobrevivência, questão sempre primordial em qualquer época. E, através dessa noção de coletividade, a humanidade desenvolveu um tipo de egoísmo mediado, que exige um alto nível de maturidade e perspectiva. O egoísmo simples exige apenas a procura da realização dos instintos mais urgentes, como a fome, sede, desejo sexual, entre outros. Logo, aquele que vive somente para se autobeneficiar

diretamente, ou seja, aquele que luta ou foge sempre, aquele que quer comer quando lhe apetece, pois julga que seus instintos básicos são mais importantes que qualquer acordo coletivo, que não tem capacidade de se organizar, esse está fadado à extinção, seja ela real, com o advento da morte, ou social, com a exclusão dos meios de convivência.

A organização eficaz de um coletivo, aquela que garante a todos o direito de ter acesso ao necessário à sobrevivência, e que, por isso, impulsiona cada sujeito ao trabalho em conjunto, é uma maneira requintada de convivência, difícil de praticar. Porém, quando esta organização é praticada verdadeiramente, leva o sujeito a se engajar na manutenção dessa estrutura, pois nela reside suas garantias sociais. Aconteça o que acontecer, o sujeito não estará desamparado.

Quando duas tribos de homens primitivos da mesma região entravam em luta, se (em paridade de circunstâncias) uma dispunha de um grande número de membros corajosos, ligados pela simpatia, fiéis, sempre prontos a premunir-se reciprocamente contra o perigo e a prestar-se recíproca ajuda e defesa, teria mais êxito e submeteria a outra. (...) Pessoas egoístas e briguentas não podem ser mantidas juntas, e nada se pode realizar quando não existe coesão (DARWIN, 2002: 157).

Essa forte ligação que existe em um coletivo, como bem expressa Darwin, no trecho acima, é chamada, pela psicologia evolucionista, de coalizão de grupo. Para ocorrer tal coalizão é necessário que haja objetivos comuns, seja de um grupo à procura de alimentos, seja na produção de uma obra de teatro.

Com intuito de me aproximar, temporalmente, do contexto em que o processo colaborativo surgiu, ater-me-ei ao século 20, em suas experiências onde a coletividade estava no cerne da questão. Essas experiências deixaram suas marcas no que hoje chamamos de processo colaborativo, por meio de artistas que vivenciaram o período e que, profundamente marcados pela época, decidiram sondar outras maneiras de criar em coletivo, como é o caso, por exemplo, do dramaturgo Luís Alberto de Abreu. É possível enxergar essas marcas, também, no

quanto essas experiências coletivas serviram como inspiração de práticas atuais de alguns grupos, como é o caso da Companhia do Latão (SP).

A criação coletiva, como movimento relevante, surge para a cena brasileira na década de 1960, entretanto, sua consolidação ocorre ao longo da década de 1970 com o fortalecimento do movimento de teatro de grupo. Porém, é preciso ressaltar sempre que grupos de teatro nunca pararam de existir, mesmo antes da criação coletiva, ou mesmo depois. O que acontece é uma maior representatividade desse tipo de ajuntamento criativo, em certos momentos da história da cena nacional. De certa maneira, se pode fazer um paralelo entre a criação coletiva e o processo colaborativo a respeito de sua ocorrência, pois a primeira irrompe em contraponto à ideia de um espetáculo de teatro realizado para servir como produto de mercado, assim como o segundo surge em reposta à chamada década do encenador (1980), na qual o exercício da espetacularidade era gerido pela figura do encenador que concentrava em si o poder de guiar os rumos do processo de acordo com sua concepção artística.

Tendo em vista o período a que corresponde essa análise, da criação coletiva ao processo colaborativo, é possível enxergar uma certa ciclicidade nas ideias predominantes de como fazer teatro. Há momentos que se caracterizam por uma experimentação radical do evento, em busca de uma ruptura com a forma anterior, que tem seu posterior assentamento e inevitável esgotamento. É então que outra ruptura faz-se necessária, logo o surgimento de uma cena que parece se contrapor ao anteriormente estabelecido é requerido. No caso, uma cena onde as funções estão bem delineadas e a hierarquia é praticada sem vexame. O momento seguinte, com o processo colaborativo, traz, em sua natureza, uma qualidade que não é de ruptura total, mas de tentativa de equilíbrio de elementos interessantes para o aprimoramento da experiência em teatro, que se manifesta desde a concepção do tema da obra, passando pelo processo em si e desaguando em uma obra representativa. Essa qualidade está presente na tentativa de pensar um modo de fazer teatro que apreende elementos dos dois

modos anteriores de trabalhar e os torna passíveis de convivência em um único pensamento teatral coeso.

A pesquisadora Sílvia Fernandes, em seu livro *Grupos Teatrais: Anos 70*, traça um panorama da época, mostrando claramente esse movimento cíclico a que me referi acima, quando trata do surgimento da criação coletiva na cena paulista.

A preocupação com a experimentação estava pouco presente nos espetáculos, construídos segundo um processo semelhante, que previa a realização eficiente por diretor, atores e técnicos de um texto dramático, escolhido, na maioria das vezes, de acordo com os interesses de um produtor, sem a pretensão de enveredar pelos caminhos mais árduos da pesquisa. Os grupos teatrais vinham modificar esse panorama. Presentes com maior assiduidade a partir de meados da década de 70, dividiam-se em duas correntes claramente identificadas, cuja única semelhança era o projeto coletivo do teatro. Todos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção (FERNANDES, 2000: 13).

Fernandes divide os grupos que praticavam a criação coletiva em dois tipos distintos. Um primeiro tipo tinha na ideologia política o centro de onde emergiam todas as diretrizes de trabalho. Um segundo tipo estava centrado na experimentação estética radical de todas as possibilidades que o evento teatral permitia. As duas características que Fernandes destaca como unificadora das duas correntes dizem respeito à forma como os grupos se organizavam, tanto nas questões mais burocráticas, quanto nas questões relativas à criação. Nas duas características reside a ideia de rompimento de uma hierarquia funcional rígida e a ideia de polivalência artística, que são os pontos fundamentais que separam a criação coletiva do processo colaborativo, se pensarmos no conceito de hierarquias flutuantes e na existência de funções artísticas específicas.

Penso ser importante entender como cada tipo de grupo da criação coletiva procedia, logo, para isso, contarei, mais uma vez, com a contribuição de

Fernandes, que descreve cada tendência com clareza e ainda apresenta alguns grupos significativos de cada corrente.

A primeira tendência, definida pelo teor político das propostas, reunia grupos que desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominavam Independentes. Sua principal característica era a intenção de desenvolver uma linguagem popular, conjugada à motivação política. A intenção, nesse caso, era amplamente corroborada pela prática, pois os Independentes afastavam-se do circuito comercial de produção e veiculação do teatro, além de desenvolverem intensa militância com a população mais afastada do centro urbano. Grupos como o Núcleo, o União e Olho Vivo e o Truques, Traquejos e Teatro eram apenas alguns entre os inúmeros que produziam dentro dessa linha de atuação, abandonando o circuito do mercado e optando pelo trabalho árduo nas comunidades periféricas. A sobrevivência era garantida por outras profissões que asseguravam aos artistas a manutenção do ofício teatral, que era antes de tudo um projeto de vida e de participação política na sociedade (FERNANDES, 2000: 13).

Essa tendência parecia não querer o rótulo de teatro profissional em suas obras, pelo contrário, os integrantes faziam questão de exercer outras profissões, tendo em vista que o projeto principal desses grupos era a conscientização política, principalmente das comunidades mais carentes e marginalizadas. A experimentação estética estava em segundo plano. A clara comunicação do tema era o mais importante. Talvez esse modo de proceder tenha contribuído para o fortalecimento do estereótipo que marcam as referências atuais sobre a criação coletiva. O estereótipo diz respeito ao caráter amadorístico das obras apresentadas.

Na segunda corrente, alinhavam-se os grupos mais envolvidos com o teatro como manifestação artística, lúdica, ou, principalmente, como meio eficaz de autoexpressão. Geralmente preocupados com pesquisas de linguagem e trabalhando temáticas próximas ao cotidiano, estavam longe de expressar uma vinculação política. Na maior parte deles, a investigação do teatro e a experimentação de novos modos

de fazê-lo aparecia, senão como proposta, ao menos como resultado evidente do processo criativo (FERNANDES, 2000: 14).

A experimentação era o eixo da segunda tendência. A busca por uma forma de autoexpressão gera um teatro com forte presença do depoimento pessoal⁸, procedimento que viria a ser revisitado pelo processo colaborativo, se tornando elemento estético de forte presença na cena contemporânea, como aponta Araújo.

(...) é fundamental discutirmos um dos eixos centrais do processo colaborativo: o depoimento pessoal. Por paradoxal que pareça, no âmbito de um projeto coletivo, tal depoimento é responsável por inegável força agregadora. A valorização da perspectiva individual pode, é claro, num primeiro momento, acirrar as diferenças. Contudo, a médio prazo, ela possibilita a construção de uma plataforma comum. Isso, evidentemente, desde que haja a existência prévia de um contexto grupal e de um projeto coletivo de base. Na verdade, será essa constante tensão entre depoimento pessoal e depoimento coletivo – tensão essa de difícil apaziguamento durante o processo – que definirá o modo colaborativo de criação. Porém, insistimos, é justamente a radicalização das subjetividades que vai propiciar, de maneira orgânica e endógena, que o discurso coletivo se forme (ARAÚJO, 2008: 156).

Fernandes aponta o grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone⁹ como exemplar da vertente mais experimental da criação coletiva, que tinha no depoimento pessoal seu alicerce dramático. O grupo também se encaixa nessa tendência por não ter em sua prática nenhuma intenção de se vincular a um pensamento político explícito e era composto majoritariamente por atores vindos

8 Apesar de ser um termo amplamente utilizado, atualmente, por artistas e teóricos de teatro, é preciso ressaltar uma certa discrepância entre o entendimento do termo na descrição de procedimentos criativos e sua acepção primária, que nos remete a um testemunho dado sob intimação jurídica.

9 Para maiores informações, visite:
www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=486

de famílias de classe média-alta, sem nenhum intuito revolucionário. Tiveram bastante sucesso em sua trajetória, com espetáculos como *Trate-me Leão* (1977), que tinha o cotidiano da juventude carioca, mais especificamente da zona sul, como tema principal.

O próprio ato de se reunir em grupo, dado o contexto histórico de repressão a qualquer ajuntamento de pessoas, faz da atitude de experimentar a criação, de uma maneira tão “livre”, um ato político (FERNANDES, 2000: 14). Os grupos da segunda tendência, que não assumiam um posicionamento político claro, eram taxados, muitas vezes, como agentes de alienação das massas. Nas palavras do ator Paulo Betti, que era integrante, à época, do grupo O Pessoal do Victor¹⁰ (SP), podemos perceber exatamente o que acabei de afirmar.

A gente não assume um posicionamento político imediato, entendeu? Quer dizer, o nosso trabalho é um trabalho político na medida que o grupo propõe uma nova maneira de se relacionar. (...) Conosco todos fazem a mesma coisa e cada um ganha igual, tem o mesmo poder, a mesma participação (FERNANDES, 2000: 27).

O processo colaborativo, como já foi dito anteriormente, não nasce vinculado a uma ideia política, não nasce como manifesto, mas como um retorno às experiências coletivas de criação em grupo, dessa maneira, se aproxima mais da segunda vertente da criação coletiva. Todavia, há grupos que mesclam a experimentação estética a um posicionamento político no que concerne aos temas relevantes, como violência urbana, religião, dentre outros. No Teatro da Vertigem, por exemplo, a forma de abordar o tema a ser trabalhado exige um posicionamento político, pois estes pedem e mobilizam opiniões, tanto dos artistas que empreendem a cena quanto do público que compartilha dessas experiências. Assim, o “que” dizer é tão importante quanto o “como” dizer. Nesse sentido, o processo colaborativo quebra com uma relação de hierarquia entre a forma e o

10 Para maiores informações, visite:
www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=644

conteúdo, entre prevalência do discurso ou prevalência da experimentação estética radical.

Em relação à polivalência artística, característica fundamental da criação coletiva, Fernandes aponta, a princípio, o entendimento de como deve proceder cada artista em sala de ensaio, usando novamente o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone como exemplo.

Todos os participantes eram autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores dos espetáculos. Era evidente a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante (FERNANDES, 2000: 14).

O caráter de polivalência artística parece ser um ponto ideal a ser alcançado, mas que nem sempre se efetiva na prática de criação. Mais adiante em seu livro, Fernandes aponta descrições de processos que não corroboram com a ideia apresentada acima. Fica claro que durante a criação de alguns grupos, havia a presença de sujeitos com funções artísticas específicas. No Asdrúbal, a relação do criador Hamilton Vaz Pereira com o restante do grupo, como é descrita, é semelhante a relação de um diretor comum com seus atores. Assim, como em outro trecho que apresenta a presença de funções exercidas por responsáveis específicos, o iluminador Jorginho de Carvalho relata como exercia seu trabalho durante os ensaios.

(...) Eu sento com Hamilton e discuto com ele até às 5 horas da manhã sobre tudo que eu vi, que eu achei. Eu assisto um ensaio, passo algum tempo e depois assisto outro e também assisto ensaios passados especialmente para mim. Eu discuto com o Hamilton a luz de todo o espetáculo (FERNANDES, 2000: 71).

A fala de Jorginho de Carvalho poderia muito bem ser a de um iluminador que trabalhou em um processo colaborativo, não há diferença sensível. Sua relação direta com o encenador e o ambiente permeável de criação entre os atores e as outras funções se assemelham bastante ao previsto em uma

montagem em processo colaborativo. Nesse trecho se pode perceber claramente pelo menos três funções artísticas específicas, a do encenador, a do iluminador e a dos atores. Para ser um processo colaborativo, como acreditamos, bastaria a presença de um dramaturgo em sala de ensaio, apesar de parecer que o próprio Hamilton Vaz Pereira por vezes assumia essa função também. Se não a de dramaturgo, a de dramaturgista pelo menos, pois organiza de maneira mais coerente o material levantado em improvisos de cena. Fernandes corrobora com a minha afirmativa acima quando diz:

A possibilidade de participação nas diferentes áreas criativas não significa a ausência de responsáveis pela coordenação de determinados setores. O processo coletivo não implica o “todo mundo faz tudo”, mas pressupõe o “todo mundo opina em tudo” (FERNANDES, 2000: 72).

Se considerarmos a presença de funções artísticas específicas, o ambiente propicio a contribuição recíproca entre essas funções, o tema como eixo da criação e o grupo como representante do discurso teatral, sendo estas características presentes em alguns grupos da criação coletiva, parece-me, por vezes, que a grande diferença da criação coletiva para o processo colaborativo reside, de fato, na ausência do dramaturgo na sala de ensaio.

Outra questão importante para entender a ligação entre a criação coletiva e o processo colaborativo reside no fortalecimento do movimento de teatro de grupo. Nas duas experiências é possível perceber a ideia de coletivo como uma forma de apoio mútuo entre os participantes, uma maneira de se organizar em busca de oportunidades e fortalecimento de posições. Quando o que se deseja como artista não está disponível no ambiente, uma possibilidade de se alcançar o que se deseja é criar os próprios meios de execução. Fischer salienta a conexão entre o momento histórico vivido no Brasil e os moldes no qual floresceu o processo colaborativo. A retomada das criações em grupo são motivadas por forças econômicas, estruturais e artísticas.

Acreditamos que o clima de instabilidade econômica e as

contradições das leis de incentivo fiscal propiciaram a retomada das cooperativas teatrais. A distribuição da renda de forma equitativa resulta na formação de associações, corporações autônomas e empresas culturais de propriedade e valores coletivos. Essa tendência frequente na década de 70, volta não de forma nostálgica, mas revigorada e com expressiva interferência no contexto sociocultural brasileiro. O teatro de grupo torna-se um fenômeno da cena dos anos 90, difundindo-se por toda extensão do território nacional, como alternativa não apenas de resistir às dificuldades econômicas, mas como perspectiva de artistas, coletivamente, empreender suas atividades e pesquisas (FISCHER, 2003: 27).

Assim como a criação coletiva foi uma resposta ao modo de criar teatro de sua época, o processo colaborativo parece exercer o mesmo papel. Coletivos em busca de sua maneira de se expressar, aglutinados em uma expressão que, posteriormente, estabelece um campo de poder nos rumos das políticas públicas de cultura.

Um caso interessante e exemplar foi o movimento Arte contra a Barbárie, iniciado no ano de 1998, que reuniu vários coletivos de criação em teatro, em prol do financiamento público de uma arte crítica, que não desperta o interesse dos grandes patrocinadores. Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo da Companhia do Latão (SP), grupo que trabalha em processo colaborativo, afirma que o movimento se tornou “(...) um símbolo de uma disputa pelo pensamento na área cultural” (2009: 161). O resultado da pressão que os grupos exerceram sobre o Estado foi a Lei de Fomento ao Teatro, promulgada em dezembro de 2001. Sérgio de Carvalho afirma ser esta “(...) a primeira lei da história do país a apoiar coletivos de teatro e a valorizar processos de pesquisa, não resultados acabados” (2009: 161-162).

Os movimentos de teatro em grupo acontecem, como no caso da criação coletiva e do processo colaborativo, quando algo precisa ser rompido no contexto vigente. Nos casos dos dois modos de criar citados, o que precisava ser

rompido era o individualismo que tinha se apossado dos meios de criação em teatro, era preciso fortalecer a ideia de coletivo, no campo da política cultural e no modo de proceder a criação.

Na criação coletiva a dramaturgia realizada por dramaturgos encastelados e que exigiam a reprodução fiel de seus escritos em cena foi identificada como uma das funções que representavam essa individualidade de modo mais explícito, talvez por isso houve a supressão da presença do dramaturgo nos trabalhos, durante o período. A ausência do dramaturgo do processo de trabalho na criação coletiva, foi, quem sabe, uma maneira de repensar a função em si. Em seu retorno, mais adiante no processo colaborativo, a mesma está posta em um patamar de relação com as outras funções mais equânime.

Antônio Araújo afirma que um dos primeiros textos a tratar do processo colaborativo foi o artigo de Luís Alberto de Abreu intitulado *Processo Colaborativo: Relato e Reflexão sobre uma Experiência de Criação*, que foi publicado nos Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André em 2003. Talvez a passagem de Abreu pelo Teatro da Vertigem, de 1993 a 1995, como dramaturgo, na montagem do espetáculo *O Livro de Jó* tenha contribuído no desenvolvimento e formalização do termo, tendo em vista que Abreu e Araújo foram seus maiores disseminadores a princípio.

Abreu, neste artigo, afirma que o processo colaborativo provém em linhagem direta da chamada criação coletiva da década de 1970, o que causou polêmica e um texto em resposta escrito por Reinaldo Maia, que se intitulava “Duas ou Três Coisinhas sobre o Processo Colaborativo”, onde o dramaturgo, falecido em 2009, questionava se as raízes do processo colaborativo estão realmente ligadas à criação coletiva, como também afirma Fischer:

A partir dessa definição da cena contemporânea, podemos definir o processo colaborativo como um prolongamento da criação coletiva setentista. O que se faz urgente é a necessidade de inaugurar uma nova terminologia que defina

a prática em grupo que não esteja associada ao termo criação coletiva. Isso devido a uma série de preconceitos e estigmas que imbuíram a criação coletiva com significados equivalentes ao amadorismo e experimentalismo, muitas vezes dissociados da fundamentação teórica e prática (FISCHER, 2003: 42).

Para Reinaldo Maia a criação coletiva tinha suas raízes fincadas no marxismo, no teatro político de Brecht, somente para ficar com as principais influências, enquanto o processo colaborativo, para ele, era expressão de uma realidade capitalista, neoliberal, em consonância com o momento social e político do Brasil da década de 1990. A criação coletiva agregava, muitas vezes, questões ideológicas que refletiam, em seu modo de proceder, questões práticas referentes exatamente ao momento político da década de 1970.

O “Processo de Criação Coletiva” de alguma maneira, em estrito senso político, é a solução encontrada para uma criação estética que encontra-se sufocada pela censura, pelos cerceamentos políticos organizacionais, que busca formas de driblar, de continuar exercendo sua função social e contribuir para a “formação de quadros”, que possam ajudar na luta pela redemocratização do país. A “Criação Coletiva” dos anos 60/70 não é, assim, uma resposta apenas para a solução dos problemas da cena, mas para a formação de um “Pensar” que se contrapusesse ao pensamento autoritário vigente. Ou seja, a possibilidade do “criador” poder circular e discutir as instâncias do “espetáculo” era uma maneira didática de formar um “pensamento” que tivesse em consideração o Todo e soubesse avaliar as Partes. Digo didático porque a esperança daqueles que praticaram e vivenciaram essa prática era de que esse conhecimento pudesse, analogicamente, ser transferido para a compreensão e análise da Sociedade e Política como tal.¹¹

Sendo assim, uma possível ligação entre a criação coletiva e o processo colaborativo está longe de ser consenso absoluto. Por mais óbvio que pareça a ligação, tendo em vista o foco na criação em coletivo como eixo principal,

11 MAIA, Reinaldo. **Duas ou três coisinhas sobre o processo colaborativo**. Texto não publicado. 2004: 2.

a pesquisadora Rosyane Trotta também salienta o aspecto ideológico como diferença inconciliável entre os dois modos.

Se, aos olhos de um apressado pesquisador, o processo colaborativo parece uma evolução da criação coletiva, a análise recorre implicitamente a parâmetros como especialização e eficiência, extraídos do modelo capitalista, que não condizem com a prática de uma modalidade teatral que deseja justamente se apartar daquele modelo (TROTТА, 2008: 265).

A criação coletiva pretendia formar artistas polivalentes, que exerciam todos os aspectos funcionais da cena e nisso estava implícito uma proposta de libertação do artista das funções especializadas, reflexo de um movimento de contracultura que via nas especializações uma situação análoga aos trabalhadores das linhas de produção de fábricas do começo do século 20.

Muitas são as razões levantadas para o surgimento da criação coletiva. Tanto os elementos conjunturais da época – marcada pela contracultura, pelo movimento hippie e seu projeto comunitário, pelo ativismo político e libertário acentuado – quanto as necessidades especificamente teatrais – falta de uma dramaturgia que se moldasse perfeitamente às inquietudes sociais, temáticas e estéticas dos grupos de teatro de então, ou ainda, a busca de uma relação mais participativa com o público – tudo isso é invocado para justificar o aparecimento deste novo modo de criação (ARAÚJO, 2008: 28).

Pode-se dizer que a criação coletiva é um modo de fazer e pensar teatro que nasce de um momento político peculiar na história do Brasil, logo as questões ideológicas são postas à frente das questões estéticas da cena, ou mesmo da metodologia de trabalho, mesmo quando os grupos não se filiam a um ideal político reconhecível.

E aqui está uma diferença fundamental com o “Processo Colaborativo”, onde a cena é que sobredetermina. (...) no “Processo Colaborativo” o “fazer”, a Prática é que sobredetermina o “pensar”, a Teoria. Pode parecer pouco,

mas é fundamental para se entender uma das vertentes da encruzilhada em que se encontra o processo criativo atualmente.¹²

A linha de argumentação de Rosyane Trotta e Reinaldo Maia leva à conclusão de que o processo colaborativo tem sua história ligada tanto ao momento político de seu surgimento, anos 1990, quanto a uma preocupação exacerbada com o modo operacional do fazer cênico.

A ideia de especialização parece estar intimamente ligada a uma noção de modo de produção capitalista. A partir das ideias dos autores acima, a especialização das funções é traduzido como procedimento para alcançar rapidamente resultados eficientes.

A vinculação ou total desvinculação da criação coletiva e do processo colaborativo se torna uma questão de ponto de vista, de posicionamento ou de caminho de argumentação.

Porém, para além das polêmicas que se referem à vinculação entre os dois modos de trabalho, creio que o tema como guia da criação é um aspecto em comum de grande relevância na análise empreendida por mim, pois está presente em ambas as experiências coletivas de criação de modo substancial.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz¹³, do Estado do Rio Grande do Sul, que surgiu em 1978 e até hoje se mantém em atividade, é outro grupo que podemos chamar de modelar para entender a criação coletiva no Brasil. Seu tempo de atividade é tão longo, que foi capaz de passar por diversos modos de fazer da criação coletiva.

Poucas são as companhias teatrais que ainda definem sua prática como criação coletiva, por uma série de razões, entre elas por caracterizar um movimento muito particular das décadas de 60 e 70. Notamos algumas resistências das companhias teatrais da atualidade, quando se trata da terminologia criação coletiva. (...) muitas vezes o termo

12 MAIA, Reinaldo. **Duas ou três coisinhas sobre o processo colaborativo**. Texto não publicado. 2004: 3.

13 Para maiores informações, visite: www.oinoisaquitraveiz.com.br

compreende uma série de associações pejorativas, como amadorismo, anarquia, experimentalismo, enfim, é definida como uma cultura teatral menor. Como uma das exceções no panorama de teatro de grupo brasileiro, a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz faz questão de manter tal denominação para a sua prática (FISCHER, 2003: 53).

Nessa trajetória de criações coletivas, o tema era a argamassa que unia o coletivo, um rumo que guiava as individualidades por um mesmo caminho, afunilando questões que pudessem advir para um centro criativo anárquico, mas orientado em seu ponto mais distante pela temática em investimento, tão importante como uma bússola para marinheiros perdidos em alto-mar.

A dramaturgia surge mais de recortes de fragmentos redimensionados na cena do que de uma escrita própria – a autoria, neste campo, se concentra na roteirização e na concepção das cenas. Na maioria das vezes, parte-se de um texto dramático do qual se extrai um tema que será estudado e resultará em ramificações cênicas sem texto ou com palavras colhidas de outras fontes (TROTТА, 2008: 257).

É interessante perceber que muitos espetáculos foram criados ou recriados pela Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz a partir de um texto literário ou teatral. Logo a presença do dramaturgo se dá pela obra e a função dramaturgia se realiza sem a, muitas vezes temida, intromissão do autor. As obras acabam por fornecer questões temáticas, sendo assim recriadas totalmente, ou utilizadas em sua totalidade, aproveitando suas estruturas e diálogos.

Na sua longa trajetória figuram encenações como (as mais recentes): Fim de Partida, de Samuel Beckett (1986); Ostal, de Aldo Rostagno (1987); Antígona, Ritos de Paixão e Morte (1990); Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o nascimento do Doutor Fausto, de Acordo com o Espírito de Nosso tempo (1994); Álbum de Família, de Nelson Rodrigues (1996); A Morte e a Donzela, de Ariel Dorfman (1997); A Exceção e a Regra, de Bertolt Brecht (1998); Hamlet Máquina, de Heiner Muller (1999), A Saga de Canudos (2000); Aos Que Virão Depois de Nós - Cassandra in Process, baseado na novela de Christa Wolf (2002)

(FISCHER, 2003: 47).

Nesse contexto, o coletivo acaba por tomar, de certa maneira, para si a função dramaturgia. Na tentativa de um norte, mesmo que sutil – que não exija a presença de um dramaturgo –, recorre-se à utilização de obras literárias ou dramáticas, a partir das quais se possa praticar um olhar particular, que pode vir a descaracterizar completamente a fonte original.

A criação coletiva pregava a não existência das delimitações de ordem rígida na feitura da obra teatral, visando assim a fuga de um teatro funcionalista, de ideologia burguesa e preocupado com o produto acima de qualquer coisa. Qualquer proposição que produzisse uma ideia de pretensa eficácia metodológica no modo de fazer teatro, com motivações voltadas apenas para o resultado vendável ao mercado – como a adoção de profissionais especializados nas diversas áreas de atuação –, era visto como usurpação do processo.

Tais aspectos, a abolição da função especializada e a polivalência artística – elementos estreitamente vinculados um ao outro – constituem um eixo fundamental para nossa reflexão sobre a criação coletiva (ARAÚJO, 2008: 27).

Em algumas experiências da criação coletiva, a preocupação com a verticalização do processo era tamanha que as apresentações ao público eram como um chamado para compartilhar muito mais do processo, como o entendemos na atualidade, do que de uma obra formalizada. Pode-se dizer que nunca havia o produto, com seu estatuto de obra, mas uma proposição em aberto e em contínuo desenvolvimento, nem sempre possível de se compartilhar com um público acostumado a outro tipo de experiência teatral, ou mesmo, algumas vivências em criação coletiva eram por demais herméticas e impossíveis de transpor em tão pouco tempo de troca, apesar de haver espetáculos que duravam muitas horas. Essa vertente está bem representada por algumas experiências do Teatro Oficina¹⁴, que tem como diretor José Celso Martinez Corrêa.

¹⁴ Para maiores informações, visite: www.teatroficina.uol.com.br

A seguir Abreu apresenta sua visão de alguns resultados cênicos obtidos em criação coletiva.

Era um processo de criação totalmente experimental, muitas vezes sem controle, cujos resultados, quando havia, iam do canhestro ao razoável, com algumas boas, vigorosas e estimulantes exceções de praxe. Esses bons resultados estimulavam a continuação da busca de um novo processo de trabalho criativo, principalmente porque resultados canhestros apareciam também no processo tradicional – o teatrão, como era chamado - e que se caracterizava por forte obediência ao texto teatral e por uma divisão de trabalho comandada pelo diretor (ABREU, 2003: 34).

É possível afirmar que os praticantes da criação coletiva, do processo colaborativo ou mesmo do chamado, muitas vezes pejorativamente, “teatrão” tenham seus objetivos a alcançar em cada trabalho empreendido, entretanto nada garante o êxito. Mais relevante do que analisar resultados estéticos e seu alcance, é perceber a intenção do artista por detrás da obra. O impulso criador deveria ter destino certo: o público. Seja comunicar temáticas políticas, seja proporcionar uma experiência sensorial, a intenção por detrás do artista deve ser apreensível quando há a fricção entre a obra e o público.

Abreu, que afirma que o processo colaborativo tem raízes na criação coletiva, é um exemplo de artista que pôde viver tanto a criação coletiva, como espectador, quanto o processo colaborativo, como artista. É interessante perceber que a formação artística de Abreu contém um cabedal ideológico compartilhado com muitos praticantes da criação coletiva.

Minha formação foi na década de 70, então as ideias marxistas me influenciaram muito. A História talvez seja minha primeira influência, depois da literatura. Quem marcou a minha formação em literatura foi Dostoiévski, esse foi um sujeito que me marcou muito. Na minha juventude os primeiros foram Dostoiévski e Górkí. Os russos, de uma forma geral. (...) Em teatro, lá na década de 70, a minha influência maior era o Brecht.¹⁵

15 Luís Alberto de Abreu em entrevista concedida ao autor em 13.10.2009.

Grupos de criação coletiva, que traziam em seu bojo ideológico motivações de cunho político muito radicais, e que se dispunham a refletir sobre sua prática teatral, geravam questionamentos sobre o quanto do processo em si era retratado de forma a buscar um compromisso com a fidelidade dos fatos. Talvez por existir por parte destes a convicção de que um grupo de teatro funcionaria como um microcosmo da sociedade, o que poderia engendrar uma reflexão menos imparcial do ocorrido em sala de ensaio. Tal convicção pensa a ação do artista de modo político e sociológico, entende a arte como ferramenta de transformação da realidade, quando esta obedece preceitos estritamente determinados. Se, ao analisar um grupo que possui tal convicção, o autor da reflexão chegasse a conclusão que o modo de operação caótico a que se propõe a criação coletiva não fomentaria nada de representativo, por exemplo, de que seria sem sentido e contraproducente para um grupo trabalhar sem ter uma direção organizando o material levantado, tais afirmativas poderiam soar como um questionamento grave à ideologia que embasa a experiência. Logo esse tipo de questionamento poderia ser encarado como reacionário e distante dos anseios de mudança de viés revolucionário.

Reinaldo Maia, ao generalizar a criação coletiva como meio de propagação de uma ideologia específica, elimina qualquer possibilidade de ligação entre a mesma e o processo colaborativo. Como vimos, a criação coletiva possuía muitas facetas. Grupos, como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, não partilhavam de um pensamento marxista, brechtiano, mas eram praticantes da criação coletiva, assim como a Companhia do Latão, que possui ideologia marcadamente socialista, se alinha aos valores do processo colaborativo.

A Companhia do Latão (SP), como afirmado, é um exemplo de grupo que trabalha com funções bem definidas, ao modo do processo colaborativo. Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo do grupo, põe em xeque a diferenciação entre os dois termos.

Todas as peças que escrevi até hoje foram baseadas no que

se costuma chamar de processo colaborativo. A rigor é o mesmo procedimento que no passado foi chamado de criação coletiva, sendo que diferenças conceituais só podem ser estabelecidas caso a caso. São tantas as formas de criação coletiva quanto os grupos que as praticam. O que há de comum, se eu não estiver enganado, é o fato de que o material dramático, as personagens e o conjunto das relações ficcionais e estéticas surgem na sala de ensaio, com base nas improvisações dos atores e nos debates do grupo sobre um tema ou projeto formal (CARVALHO, 2009: 67).

É importante ressaltar que a Companhia do Latão tem declaradamente um viés ideológico político, que se alinha ao de Reinaldo Maia, por isso, talvez, sua tendência em nomear sua prática como criação coletiva. Por outro lado, Antônio Araújo, ao falar sobre a relação entre processo colaborativo e criação coletiva, delimita com veemência os campos.

Eu não acho que seja a mesma coisa. Às vezes me parece que quem quer dizer que é a mesma coisa está muito ligado, algumas vezes, a uma ideia de que continuar chamando de criação coletiva, como a criação coletiva tem essa matriz no comunismo, no agitprop, é quase uma opção ideológica, ou política. Para mim não é a mesma coisa.¹⁶

No discurso teórico sobre o que foi a criação coletiva, existem algumas contradições entre o relatado e o percebido, entre o que é teoricamente defendido e o que a prática demonstrou. Olhando em retrospectiva, vimos que em alguns grupos representantes da criação coletiva, com o passar do tempo, surgiram lideranças que conduziram a trajetória artística dos grupos a qual pertenciam.

Temos como caso exemplar o grupo estadunidense Living Theatre, que possui como lideranças históricas Julian Beck e Judith Malina.

A comunidade do Living é, de certa maneira, penso eu, o aspecto mais importante do nosso trabalho. É talvez, também, por agora, o aspecto menos perfeito. É mais um conceito do que uma coisa real. Nós queríamos que esta

¹⁶ Antônio Araújo em entrevista concedida ao autor em 21.9.2009.

comunidade funcionasse verdadeiramente como uma associação anarquista. Quando falamos de liberdade, queremos dizer que é preciso criar uma sociedade em que a coletividade não seja sacrificada ao indivíduo e em que o indivíduo não o seja à coletividade. (...) Judith e eu nos esforçamos por desaparecer, por nos fundirmos na coletividade. Apagamo-nos pouco a pouco, como queríamos que o Estado o fizesse. (...) Queríamos chegar ao ponto em que o trabalho teatral fosse realmente uma obra coletiva. Judith e Julian continuam a ocupar um lugar central. Não se pode, portanto, dizer que tenhamos atingido o nosso objetivo (BINER, 1973 citado por TROTTA, 2008: 44).

Mesmo com um cabedal teórico renitente, a liderança se sobrepõem ao ideal anarquista de coletividade. O Living se caracteriza, com o passar do tempo, por uma grande rotatividade interna de participantes. Se somarmos a isso a manutenção dos mesmos diretores, obtemos o fortalecimento de lideranças, frente a novos aprendizes de um modelo que está sempre por vir a ser, por se concretizar.

Notamos que mesmo em grupos que se estruturam em bases coletivas, a presença de um líder ou diretor faz-se necessária. Assim como Julian Beck estava para o Living Theatre ou José Celso Martinez Corrêa para o Oficina, Hamilton Vaz Pereira era o mediador do Asdrúbal Trouxe o Trombone, Naum Alves de Souza era o eixo centralizador no início do Pod Minoga e Carlos Alberto Soffredini coordenava as pesquisas cênico-circenses do Mambembe. Esses exemplos atestam a importância do diretor na criação em grupo (FISCHER, 2003: 16).

Há então um certo paradoxo: como grupos que pregam uma polivalência artística, uma total anarquia criativa, onde não há nenhuma função explícita nem dominante, tem na figura do diretor um papel tão representativo?

Muitas vezes esses diretores chegam a se confundir com os coletivos a que pertencem. A liderança não é assumida em muitos casos. O discurso proferido continua o da liberdade e paridade das relações, o que pode escamotear um

controle ainda maior do fluxo criativo. A forma mais perversa de controle em um processo criativo, a meu ver, acontece quando se invoca a entidade “processo” para intermediar a criação. Logo, não é mais o desejo de ninguém que se estabelece e, sim, o do processo, que é superior a todos, incensurável, e que sabe o melhor rumo para o espetáculo. Alguns diretores se tornam representantes oficiais dessa entidade durante a criação. Araújo analisa essa possível forma de controle que é fomentada em um ambiente onde teoricamente existe total liberdade de criação.

Muitas vezes, também, essa perspectiva do “todo mundo faz tudo” escondia certos traços de manipulação. Por exemplo, determinado dramaturgo ou diretor pregava tal discurso coletivizante visando camuflar um desejo de autoridade e, dessa forma, evitava confrontos e conflitos com os outros integrantes do grupo. Negar o poder pode ser uma forma de reafirmá-lo ou de exercê-lo, ainda que sub-repticiamente. Ditaduras ou tiranias podem também se instaurar de maneira difusa, escamoteadas atrás de um discurso de participação e liberdade (ARAÚJO, 2002: 123).

Durkheim (1999) explicita em seu livro “Da Divisão do Trabalho Social” conceitos como o da solidariedade mecânica e da solidariedade orgânica. O primeiro conceito trata de uma visão de caráter solidário, pautada por crenças, costumes ou tradições, que não enxerga diferenciações entre os indivíduos de um coletivo, tais como o socialismo utópico e a filosofia cristã.

Já o segundo conceito, o da solidariedade orgânica, enxerga as peculiaridades internas de cada ajuntamento social. Essa característica o diferencia qualitativamente do primeiro conceito, pois potencializa a ação, ou melhor, a interação entre os indivíduos de um meio social, sem a perda das identidades. A solidariedade orgânica, a meu ver, se manifesta no modo de proceder do processo colaborativo, por se tratar de um conceito que compreende o potencial de aproveitamento produzido pelas fricções que ocorrem entre o comportamento individual e o coletivo.

O esforço de teorização que foi realizado por alguns autores a respeito da criação coletiva possui, até onde posso observar, discrepâncias relevantes quando se relaciona com a prática observada. A teorização aponta soluções ideais para questões complexas, como a hierarquia entre os criadores, a abolição de especialidades artísticas funcionais, sem fazer uma crítica mais aprofundada.

Esta reflexão torna-se importante para que o esforço de teorização empreendido nesta pesquisa a respeito do processo colaborativo não perca o caráter crítico necessário para o entendimento do fenômeno. Quanto mais distante a teoria está da prática, mais esta se parecerá com uma paisagem estática, morta e virtualizada.

2. MATRIZES DO PROCESSO COLABORATIVO

Este capítulo tem como objetivo analisar o processo colaborativo a partir de suas matrizes fundamentais, que foram escolhidas por apresentarem aspectos que, divididos para fins didáticos, ajudam a entender o que há de comum em trabalhos que se dizem constituídos como uma criação em processo colaborativo.

Nesse modo de criação, há a preocupação com cada estágio da obra teatral, nenhuma etapa é menosprezada. Desde a escolha do tema até o fim da temporada de apresentações há, em cada ponto do processo, um potencial de criação e aprendizagem, que diz respeito a obra em si e ao ofício teatral como prática na figura de cada artista.

Por não se tratar de um método rígido, o processo colaborativo apresenta diversas possibilidades de configuração de seus trabalhos, dependendo da organização de cada coletivo.

Em sua tese de doutorado, Antônio Araújo (2008) expõe uma poética para o seu Teatro da Vertigem e apresenta procedimentos de criação desenvolvidos durante anos de trabalho. O espaço entre a poética empreendida e o que seria comum aos processos denominados colaborativos é preenchido por diretrizes amplas, que representam valores éticos, constituindo assim o fenômeno compartilhado por tantos grupos. Dessa maneira, meu intuito, nesse capítulo, é expor diretrizes presentes em processos colaborativos, para além das poéticas de grupos específicos.

Cada companhia ou coletivo de artistas encontra o seu modo de operar, à medida que o movimento criador se instaura. (...) Portanto, se entendemos a obra como um vir-a-ser, resultante do embate entre matéria e pensamento, em que “concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a

regra operando”, cada grupo inventará o seu próprio “processo colaborativo” (ARAÚJO, 2008: 147).

Na tentativa de entender os principais valores que regem a ideia de processo colaborativo e que levam à formulação de modos de trabalho por cada grupo, elegi pontos que parecem basais para a compreensão:

- A ideia de que processos de criação em teatro são mais ricos e satisfatórios quando feitos em coletivo, quando há a permeabilidade de opiniões entre os envolvidos, sem estruturas rígidas que privilegiam hierarquias e funções especializadas exclusivas, no que tange a possibilidade de interagir com a totalidade da experiência criativa. Dessa maneira, os artistas envolvidos podem desenvolver uma relação mais crítica com o material artístico produzido, tendo em vista que conseguem enxergar o processo que levou ao adensamento da obra em questão.
- As funções artísticas específicas ajudam a potencializar a criação e é, de forma ampla, um procedimento mais democrático, pois respeita as características que o sujeito julga possuir, características essas que são direcionadas para a criação na forma de um posicionamento frente ao evento teatral.

A partir dessas premissas, cada grupo empreende um modo de trabalhar, de materializar o cotidiano de criação. A configuração dos grupos, no que diz respeito aos integrantes é um fator importante no exercício da criação. Alguns grupos são formados apenas por atores, logo precisam convidar diretor e dramaturgo a cada trabalho, outros, como o Teatro da Vertigem, possuem diretor e atores fixos, convidando, a cada trabalho, um dramaturgo diferente, que demonstre convergência de interesse com o tema já previamente escolhido pelo coletivo.

Sérgio de Carvalho relata¹⁷ que é uma das suas montagens com a Companhia do Latão, observou a existência de mais dificuldades na fruição da

¹⁷ Em entrevista ao autor em 8.9.2009.

criação, por ser o elenco formado por atores experientes, acostumados ao tipo de processo empreendido, e novos atores, que, de acordo com o mesmo, pareciam estar tímidos frente ao desempenho de atores mais tarimbados em trabalhos com essa natureza colaborativa.

Em um processo de criação onde o sentido de coletividade está presente e sublinhado, como no caso do processo colaborativo, tratar das funções artísticas específicas pode parecer contraditório, porém, reside na existência dessas funções definidas um dos grandes diferenciais do fenômeno estudado.

As funções são o campo onde as instâncias ganham gerência. Nessa pesquisa, ao falar sobre funções, há a ênfase nos campos da dramaturgia, encenação e atuação, por entender que esse é o núcleo mínimo para que haja o evento teatral.

Obviamente, há a possibilidade de estarem presentes desde o começo de um processo outros sujeitos representando funções como as de iluminador, cenógrafo, figurinista, entre outros, porém, Antônio Araújo, ao discorrer sobre a prática do Teatro da Vertigem, diz:

Na prática do Teatro da Vertigem, esse processo colaborativo se iniciou numa perspectiva tripartida, trazendo para o centro da criação, atores, dramaturgo e diretor. Esse triângulo nuclear dava início aos trabalhos e, a partir de sua contribuição, os outros colaboradores iam chegando e se apropriando do processo. Não que eles estivessem alienados daquilo que vinha sendo feito, mas sua presença, numa primeira fase dos ensaios, ocorria esporadicamente, e mais na qualidade de observadores do que de propositores. Porém, à medida que o processo avançava, sua participação ganhava cada vez mais assiduidade e, então, passavam a integrar a criação em pé de igualdade com os artistas daquele tripé inicial (ARAÚJO, 2002: 128).

Dessa forma, há algo que se refere ao coletivo de criação e algo que se refere ao potencial criativo de cada função, sendo assim, é preciso ressaltar o que é específico de cada função, no caso o que é específico das funções de

encenação, dramaturgia e atuação, e como essas se entrelaçam de forma a permitir que a criação aconteça.

Outro aspecto importante diz respeito à síntese final. Se, na criação coletiva, a autoria individual – quando ela ocorre – deve estar submetida à vontade grupal, aqui ocorre um tensionamento ao limite entre estes dois polos. Isto porque o artista responsável por uma área tem a palavra final sobre ela. Parte-se do pressuposto, é claro, que ele irá discutir, incorporar elementos, negociar com o coletivo – durante o tempo que for necessário –, porém, no caso de algum impasse insolúvel, a síntese artística final estará a cargo dele. Aliás, toda essa dinâmica de negociações é causa principal da dilatação do tempo de ensaio. Gasta-se – e não “perde-se” – muito tempo em debates e na busca de soluções em que todos se reconheçam. A criação se torna mais lenta e distendida, o que pode se tornar um elemento de desgaste nas relações, a longo prazo. Por outro lado, é muito difícil o amadurecimento de um discurso coletivo, de forma orgânica e consciente, sem ser por essa via (ARAÚJO, 2008: 60).

A partir da reflexão do fragmento acima, é importante entender como os envolvidos podem opinar sobre os caminhos do processo, que tipo de linguagem é praticada na argumentação de suas opiniões. Em um processo colaborativo, tudo que é proposto deve ser apresentado em forma de cena, apostando assim, que o poder argumentativo de uma cena é mais contundente do que uma conceitualização verbal de uma ideia.

A trajetória do processo colaborativo, como de resto em qualquer processo criativo, vai do abstrato ao concreto e do subjetivo ao objetivo, da intuição e do material informe presente no criador até o material objetivo e comunicável. Isso significa que uma ideia clara tem um peso significativamente maior do que uma sensação difusa e que uma imagem nítida, perfeitamente comunicável, tem valor maior do que do que uma ideia ou uma sensação. É importante essa trajetória em busca do concreto e do objetivo para que o processo não se dilua no perigoso prazer da discussão intelectual ou na confrontação de impressões e sensações imprecisas. Todo material criativo (ideias,

imagens, sensações, conceitos) devem ter expressão na cena. A cena, como unidade concreta do espetáculo, ganha importância fundamental no processo colaborativo. Ela é o fiel da balança, como algo concreto e objetivo, é hierarquicamente superior à ideia, à imagem, ao projeto, às visões subjetivas (ABREU, 2003: 38).

Após ser apresentado em forma de cena, a ideia pode ser debatida de maneira mais ampla, tendo em vista sua conexão e pertinência para com o resto do material, havendo sempre a preocupação de não se desviar do eixo temático. Se, após muitas cenas argumentativas apresentadas, nenhum acordo se estabelecer e se isso estiver prejudicando o encaminhamento do trabalho, de forma a criar animosidades pessoais entre os envolvidos, o próximo passo pode ser recorrer à última palavra do especialista por cada função.

A organização interna das companhias teatrais colaborativas se dá pela base do funcionamento estrutural coletivo e pela ética profissional de trabalho em grupo necessária para constituir uma disciplina interna produtiva. Da justaposição de funções geram-se ideias e soluções que absorvem as precedentes contrárias. As causas urgentes da produção neutralizam os antagonismos e as divergências dos pontos de vista, quando um integrante sobrepõe poder de sugestão sobre o trabalho do outro. Às vezes se faz necessária a “convocação de força”, e quem dita pode ser o diretor, o integrante mais experiente ou o responsável pela coordenação de seu campo, pois a estes compete essa função. Nesses casos, o sentimento de cólera de quem é tolhido é inútil para a produção (FISCHER, 2003: 57).

O uso do caráter específico da função para tomar decisões artísticas deve ser visto apenas como ferramenta requerida em último caso. Mas quando tal situação acontece a confiança do coletivo na capacidade daquele que exerce a função é posta à prova. Logo, aquele que exerce a função deve, de fato, ter qualidades suficientes para colocar a questão além das escolhas pessoais. Há algo por trás dessa questão que acaba por promover, para o coletivo, o esclarecimento do alcance de cada função.

No processo colaborativo que a equipe orientada por Antônio Araújo empreende, a integração conseguida acentua o específico da ação criativa de cada artista. Principalmente porque não será a arte de um em especial que determinará a criação, mas a consciência comum de que é a eficácia na recepção o que define o alcance da interação e, conseqüentemente, as opções feitas durante a investigação. Assim, a companhia equilibra o aspecto pessoal, configurador da força da abordagem, com o elemento social intrínseco ao fenômeno teatral (SANTANA, 2003: 150).

2.1. TEMA

O tema é o vergalhão central do processo colaborativo. As ações dramáticas preenchem, em suas infinitas possibilidades, uma abordagem do tema, que deve ter força para impulsionar o coletivo para o mergulho criativo. Um tema frágil pode vir a se esgotar durante o processo. Um tema confuso atrapalha, inclusive, a proposição de material para a cena, pois não propicia norte suficiente que favoreça uma criação potente.

Araújo (2008) ressalta a necessidade de despender um tempo considerável na escolha do tema, para que não haja precipitação. O tema tem de ter potência para impulsionar o processo durante muitos meses de ensaio. Não que haja a necessidade de uma concordância unânime e sem ruídos entre os envolvidos de um processo, mas o tema deve instigar todo o coletivo, como questão a ser debatida, como um incômodo, uma pergunta ainda sem resposta para cada um.

A ansiedade de ir para cena, de pôr em práticas as ideias, pode ser fatal para o processo. Cabe ao coletivo perceber a fragilidade propositiva do tema, porém o olhar cuidadoso de um encenador com experiência, ou mesmo de um dramaturgo, se tais funções forem exercidas por pessoas diferentes, podem atinar para a fragilidade do argumento.

Nesse aspecto, o processo colaborativo, por ser um modo de trabalho que pede a participação de todos os envolvidos de forma veemente, se favorece da discussão profunda sobre a capacidade de um tema abranger o universo lúdico e social dos artistas e do público destinado.

O trabalho começa quando todos estão de acordo com o propósito a ser perseguido. Não falo de uma busca por resultados que tenham sido arquitetados somente de forma racional. O que precisa estar claro para todos é o

universo temático a ser explorado, para que o grupo não se perca nos incontáveis caminhos possíveis.

O tema escolhido para ser explorado precisa ter força suficiente para mover o processo durante o longo período de ensaio, como já foi dito, e ainda gerar um espetáculo com um conteúdo compartilhável com a sociedade onde o grupo está inserido. O tema pode surgir de diversas maneiras em um processo. Pode ser trazido por um integrante do grupo e prontamente aceito. Pode ser uma busca propositiva do grupo, onde os integrantes propõem temas durante vários encontros, até que um seja escolhido. Não há fórmula, o importante é perceber que o tema é crucial, como conceito que une o coletivo. O espetáculo gerado é o discurso de todos sobre o tema escolhido. Logo, o tema é o núcleo mais coletivo do processo, pois pertence a todos.

O processo colaborativo, quando resulta bem, é um grupo de pessoas que partilham, absolutamente, intenções sobre um tema.¹⁸

Independentemente de como o tema é escolhido, ele caminha por um processo de depuração até se conformar um espetáculo:

- A princípio, o tema pode ser exposto em um termo apenas, em uma sensação, um sentimento ou imagem.
- Esse termo aponta obras mais específicas, seja livros, peças, músicas, pinturas, dentre outras possibilidades.
- A partir do contato com o material, começa o processo de apropriação e apresentação de conteúdos, por meio de oficinas, improvisações, apreensão visual, leitura, filmes, dentre outras maneiras. Os procedimentos surgem da necessidade de exploração do tema. Como disse Sérgio de Carvalho: “(...) em um processo colaborativo, o tema acaba organizando os

18 Fernando Bonassi em entrevista concedida ao autor em 14.9.2009.

procedimentos”¹⁹.

- Esse processo é contínuo, até que a organização do material levantado a partir do tema, se torne um espetáculo devidamente organizado e possível de ser apresentado ao público.

O dramaturgo trabalha primordialmente na organização do material levantado durante todo o processo. Fernando Bonassi²⁰ relatou que o espetáculo Apocalipse 1,11 chegou a ter trinta horas de material e que seu trabalho foi alinhar todo o conteúdo em uma forma que tivesse coerência interna: “(...) o dramaturgo trabalha consolidando a inspiração primitiva do ator”.²¹

Newton Moreno ressalta²² que o tema é o mote da dramaturgia e para que os atores possam contribuir, precisam ser estimulados com “(...) uma enxurrada de informações”. Filmes, livros, palestras com especialistas no assunto alimentam e proporcionam aos atores matéria com o qual moldar suas impressões e realizar improvisos que ultrapassem a superficialidade da vivência pessoalizada.

Um tema mobilizador permite que o processo se torne enriquecedor no que diz respeito à motivação dos envolvidos, pois deve tornar os ensaios em um ambiente estimulante, por isso a importância de que o tema seja representativo para o grupo, o que aumenta as possibilidades de o espetáculo apresentado ser representativo para o público, afinal, um grupo de teatro compartilha a vida com a pólis e, dessa maneira, deve ser capaz de captar seus anseios, suas temáticas mais relevantes, traduzir, em discurso teatral, questionamentos que ainda não foram materializadas, que flutuam dispersos na correria do cotidiano.

As improvisações muitas vezes não se apoiam apenas na espontaneidade dos atores, mas são amparadas pela reflexão e discussão coletiva, na coleta de materiais em pesquisas de campo, nas leituras de textos-fontes que geram temas e materiais para o trabalho prático de desvelamento da cena e da dramaturgia (FISCHER, 2003: 164).

19 Em entrevista ao autor em 8.9.2009.

20 Em entrevista concedida ao autor no dia 14.9.2009.

21 Fernando Bonassi em entrevista concedida ao autor em 14.9.2009.

22 Em entrevista concedida ao autor no dia 15.9.2009.

Cada sujeito pode, e até deve, ter uma visão a respeito do que faz, do mundo ao redor, das pessoas com quem convive. Fato é que para existir um evento teatral constituído por um coletivo não é possível prevalecer a visão de mundo de um sujeito apenas, porém, não necessariamente deve prevalecer a de todos equitativamente, como afirma Luís Alberto de Abreu.

A partir do objetivo proposto, faz-se uma seleção racional do material, tendo em vista o trabalho e não a contemplação de todas as sugestões. Mais uma vez a tal da violação da subjetividade em nome do que se quer levar ao público (NICOLETE, 2004: 144-145).

Entenda-se por violação da subjetividade a ação de não ceder, por parte do encenador e do dramaturgo, à tentação de contemplar um pouco do material de cada envolvido, a fim de que haja uma certa harmonia, um certo contentamento por parte de todos.

No processo colaborativo, que prima pela equidade entre as funções, respeitando suas características específicas, o tema é o que une o coletivo, por ser discutido e, teoricamente, escolhido por todos os participantes. É o que mais se aproxima do “nosso” na concepção do espetáculo.

No caso do processo colaborativo, ainda que seja útil trabalhar sob um espectro bastante amplo no início da pesquisa, o encaminhamento restritivo em relação ao campo de interesse, é fundamental para que o grupo “encontre” o eixo – ou eixos – do espetáculo (ARAÚJO, 2008: 75).

O tema substitui a peça pronta e previamente produzida, mas é insuficiente para erguer o universo lúdico de um espetáculo. Acredito que esse espaço entre o tema e o espetáculo foi o que tornou possível a presença do dramaturgo em sala de ensaio, para que ele possa potencializar as visões do coletivo sobre o assunto desejado. Quando exercida com sucesso, a dramaturgia leva o material, muitas vezes monológico e desconexo, para um patamar adiante, onde o resultado assume contornos próprios e onde todas as contribuições se

fundem e são quase que indissociáveis umas das outras. Uma crítica comum a espetáculos produzidos em processo colaborativo é bem exemplificada no trecho abaixo.

Não é raro que peças escritas desse modo sejam colchas de retalhos, amontoados de esquetes ou de depoimentos pessoais ou feitas de cenas monológicas alinhavadas ao acaso, justapostas segundo um pretexto arbitrário (CARVALHO, 2009: 68).

O dramaturgo que decide trabalhar em processo colaborativo deve ter em mente esta tendência estética, para não se encantar com a força de cenas criadas em improviso. Uma cena escrita precisa de tempo para ser depurada, enquanto uma cena improvisada pode carregar um teor emocional de grande impacto. Não seria justo comparar as primeiras tentativas feitas com um texto escrito e um improviso baseado nas impressões do ator. Quando o coletivo está ciente dessa discrepância, o dramaturgo pode trabalhar sem tantos questionamentos a respeito de seu ofício e produção.

2.2. HIERARQUIA FLUTUANTE

O conceito de hierarquia, no processo colaborativo, sofreu, em Araújo (2008), uma mudança relevante no que diz respeito à ideia de total ausência de hierarquias entre as funções artísticas, como foi dito por Abreu (2003).

Ao invés de uma total ausência entre as funções, o conceito foi atualizado para noção de hierarquias flutuantes, que parece expor uma impressão mais realista do que acontece em sala de ensaio e desmantela uma possível ideia utópica de igualdade perene ocorrendo durante o processo.

O conceito demonstra que em cada fase do processo, uma função pode vir a ter maior peso hierárquico, para que a dinâmica de criação avance. Nessas etapas é possível perceber o que de mais específico existe em cada função. A competência exigida para exercer a função, impulsiona o coletivo ao aprendizado.

Quando o momento exige que o dramaturgo esteja à frente do processo, os outros integrantes podem aprender um pouco mais sobre dramaturgia observando a criação se realizando a todo momento. Em processos tradicionais isso não seria possível, pois todo o trabalho realizado pelo dramaturgo era feito longe da cena.

Cada processo exige uma dinâmica própria quando se fala de prioridades momentâneas. Em um dado momento, o diretor precisa estar no comando, para que o processo não afunde em subjetivismo improvisatório, em outro momento, o dramaturgo toma as rédeas, para que haja a organização de ações coerentes. Os atores são chamados a contribuir com o levantamento de material e apreensão do material levantado por outras funções, tornando-o orgânico para si.

Para observar melhor a flutuação das hierarquias, tomo como exemplo O Teatro da Vertigem, grupo dirigido por Antônio Araújo, que, em sua tese (2008),

afirma não possuir uma metodologia rígida de trabalho, porém, é possível apontar diretrizes bem fundamentadas em anos de trabalho em processo colaborativo realizado pelo grupo. Ao descrever as diretrizes de criação, é possível apontar em qual função se encontra a hierarquia.

- **DEFINIÇÃO DO PROJETO:** momento onde o grupo decide o tema que guiará o processo. Pode-se dizer que nenhuma função detém a hierarquia nesse momento. Qualquer tema pode ser proposto, através de textos, imagens, filmes. Todo material é levado em conta. O consenso acontece, muitas vezes, depois de um longo tempo de proposição. É preciso que o tema mobilize a grande maioria do grupo. O ideal é que todos aceitem o tema. É comum, nessa fase do trabalho, a avaliação do trabalho anterior.
- **DEFINIÇÃO DO DRAMATURGO E DA EQUIPE DE CRIAÇÃO:** o grupo decide, entre algumas opções levantadas, a equipe externa, que se juntará ao grupo durante o trabalho. Em relação à escolha do dramaturgo (não necessariamente precisa ser um dramaturgo de ofício, como, por exemplo, Bernardo Carvalho, dramaturgo do espetáculo BR-3, é, pode-se dizer, mais um escritor, que propriamente um dramaturgo), Araújo diz: “Elemento fundamental no tripé dramaturgia–encenação–interpretação – base geradora do processo colaborativo – esse escritor representa o elemento absolutamente novo, o 'outro' que virá dialogar com a companhia. Dada a importância de sua função, ele atua como uma espécie de provocador – ou até mesmo de antagonista – num contexto marcado por relações já estabelecidas e de longa duração. Em geral, o escritor efetua uma ação simultaneamente perturbadora e estimuladora, trazendo outras e novas referências para o grupo. Daí a importância e o cuidado nessa escolha” (2008: 148). Dessa maneira, a escolha do dramaturgo não obedece a um critério meramente técnico, de domínio de um saber e aplicação do mesmo em um espetáculo de

teatro. Essa escolha é feita sob critérios que passam pela competência do dramaturgo, mas não se limita ao seu currículo, por isso o momento do encontro entre o dramaturgo e o grupo, em uma espécie de entrevista, é tão crucial para a escolha ou não para o processo. A escolha, portanto, é feita em grupo. Os outros participantes do processo são cooptados de forma semelhante à maneira que foi escolhido o dramaturgo. Araújo afirma que há mais engajamento dos atores na escolha do dramaturgo: “As razões disso, provavelmente, estão ligadas ao papel da dramaturgia no desenvolvimento das personagens e das falas – foco de especial interesse dos atores” (2008: 149). Já o encenador tende se engajar na escolha do cenógrafo, figurinista, criador musical, ou seja, de todo o estafe que ajuda a erigir a materializar a linguagem espetacular.

- PESQUISA TEÓRICA: momento em que o grupo se volta para a pesquisa em torno do tema escolhido. Na verdade, durante todo o processo haverá pesquisa teórica, porém, em outras etapas, a pesquisa terá a ênfase necessária para suprir as necessidades momentâneas. É corriqueiro haver o convite a estudiosos do assunto abordado para realizarem palestras públicas ou encontros. É preciso tomar cuidado com a dilatação dessa fase. Por trazer informações novas sobre o tema abordado, é possível que o grupo passe do tempo razoável, estendendo ainda mais o processo e furtando tempo precioso de outras etapas necessárias. O grupo todo por contribuir nessa fase. Pode, também, existir a figura do dramaturgista no processo, como fornecedor e organizador de materiais teóricos, assim como terão as indicações dos palestrantes convidados.
- PESQUISA DE CAMPO: momento em que o grupo sai em busca de material vivo, longe das paredes da sala de ensaio. O tema deve indicar os lugares mais relevantes a serem visitados. Há de ser ter cuidado com

o agrupamento de pessoas nas pesquisas de campo. Ao visitar uma comunidade de periferia, por exemplo, um grande ajuntamento pode chamar a atenção, desviando o foco das pessoas para o grupo “invasor”, causando, por vezes, desconforto da comunidade e impossibilitando o intuito primeiro, que era o de observar o meio, e não de ser observado ou interferir de forma a criar um ambiente artificial. O comportamento dos integrantes do grupo influencia diretamente na qualidade do material recolhido. O uso de câmeras, gravadores, deve ser repensado. O ideal é observar ativamente o campo, se envolver o mais profundamente possível com aquela realidade, sem esquecer o foco temático pretendido e somente depois registrar suas impressões em seus cadernos de trabalho.²³ Como Araújo salienta, há de se ter cuidado com o “(...) aspecto turístico. Tal aspecto acaba por restringir a pesquisa de campo ao simples registro do inusitado ou à observação superficial de paisagens humanas e geográficas. A troca e o diálogo tornam-se epidérmicos e a experiência se dilui no entretenimento” (2008: 151). Os aspectos que dizem respeito à ética têm de ser discutidos a todo momento, para que não se pratique um tipo de colheita de material, dando ao outro um papel zoológico, como ser exótico e rico em idiosincrasias. Quanto maior o tempo de inserção das pessoas em campo, mais esse aspecto turístico tende a sumir, porque com o dia a dia, com a convivência entre os artistas e as pessoas do lugar, essa tensão tende a se diluir e o exótico, para ambos os lados, se torna conhecido. Essa etapa é de grande impacto para o grupo, pois todos se alimentam criativamente.

- **TREINAMENTO DIRECIONADO:** etapa onde são preparados pelo diretor exercícios específicos de treinamento para o ator, de acordo com

²³ É comum a presença desse procedimento em diversos grupos pesquisados. O caderno de trabalho serve como memória do processo e material dramaturgicamente importante.

o que venha a pedir o tema do espetáculo.

- **DEPOIMENTO PESSOAL E DEPOIMENTO COLETIVO:** momento onde os atores experimentam a concepção total da cena, que reúne as funções de atuação, dramaturgia e encenação. “(...) o depoimento pessoal é um testemunho, uma confissão, uma opinião ou um posicionamento crítico realizado de forma cênica” (ARAÚJO, 2008: 156). A função atuação, nesse momento, está hierarquicamente acima das outras. O ator levanta material bruto de cena, traz memórias e vivências suas para o processo e se posiciona criticamente frente aos temas abordados. Vários outros procedimentos põem o ator nessa posição, como os exercícios de vivência, as improvisações e jogos, entre outros. O depoimento volta diversas vezes ao processo, com um caráter mais improvisatório, a princípio, e depois com um caráter de cena quase terminada.
- **SELEÇÃO DO MATERIAL:** depois de uma avalanche de material produzida, chegou o momento da seleção daquilo que pareceu mais significativo. Nesse momento há a participação de todos, porém a função dramaturgia está hierarquicamente mais destacada. Não raro os atores lutam para que suas contribuições façam parte do primeiro esboço da dramaturgia. Nesse momento se enxerga o quanto é importante a existência de funções artísticas específicas, para que não haja concessões que não têm a ver com o espetáculo.
- **CANOVACCIO:** termo proveniente da *commedia dell'arte* e empregado por Luís Alberto de Abreu para definir a “(...) estruturação básica das ações e personagens”. Nesse momento há a apresentação do primeiro esboço de um roteiro de ações, feito pelo dramaturgo. Esse esboço não deve ser uma mera costura de ações, já há ali a criação do dramaturgo aliada ao material levantado pelos atores.
- **IMPROVISAÇÃO DO CANOVACCIO:** apropriação do material pelos

atores. Cabe aos atores tornar orgânico aquele material que já não é a transcrição pura de improvisos. O encenador deve ficar atento a movimentos de sabotagem, conscientes ou não, vindos dos atores.

- **ROTEIRO:** é o aprimoramento do chamado *canovaccio*, a partir dos ensaios e discussões sobre o material produzido, até chegar à primeira versão do texto apresentável. A dramaturgia do espetáculo percorre o caminho que começa no argumento (ARAÚJO, 2008: 172), passa pelo *canovaccio*, pelo roteiro, até chegar ao texto da primeira versão apresentável.
- **PESQUISA DE INTERPRETAÇÃO:** com a presença do texto, o foco se volta para a performance da atuação. Os atores trabalham sobre as referências do texto, em busca de sua apreensão orgânica. A interação entre as funções de atuação e encenação é bastante forte.
- **ENSAIOS ABERTOS:** momento onde um determinado tipo de público, geralmente convidado, participa do processo de criação, através da troca de ideias e impressões sobre o que foi apresentado.

Novamente insisto que o exemplo escolhido, o Teatro da Vertigem (SP), apresenta apenas uma maneira de abordar os valores colaborativos de uma criação. A Companhia do Latão (SP), outro exemplo, por possuir um diretor que também é o dramaturgo, aborda o processo de criação de maneira distinta, e as hierarquias tendem a se deslocar de maneira mais bilateral, entre Sérgio de Carvalho e o grupo.

Porém, é preciso ressaltar que, independente de como decorre o processo, para que o mesmo seja produtivo, é preciso que haja o estabelecimento e concordância sobre as funções e seus respectivos representantes logo no começo do trabalho, pois assim o enfrentamento das crises, que certamente virão, é direcionado para o campo da criação. Entender o que é singular em cada função é ferramenta útil para grupos que estão iniciando seu trabalho em processo colaborativo.

Quem estabelece as regras é, geralmente, o coletivo. Os integrantes de companhias teatrais de processo colaborativo tornam-se capazes de se moverem em conjunto, ao mesmo tempo em que cada um tem movimentos próprios, autonomia e individualização das partes que, no processo, interagem. No entanto, liberdade não implica a negação de leis determinadas para a realização artística. É necessário estabelecer regras e distribuição de tarefas para o funcionamento e manutenção de uma política interna do grupo (FISCHER, 2003: 57).

As negociações sobre o funcionamento do trabalho, a escolha das funções por cada envolvido, a aceitação coletiva da maneira como foram distribuídas as funções, todas essas preocupações são importantes e seu desenlace facilita o encaminhamento do processo, como também aponta Araújo.

Construção de acordos: como todo acordo é alcançado coletiva e voluntariamente, a partir da negociação entre os jogadores, ele deve ser “protegido” por regras que garantam o seu cumprimento. No que diz respeito ao teatro, a elaboração de “regras de proteção dos acordos” pode soar demasiado coercitivo ou burocrático. Porém, pode-se estabelecer – e lembrar, sempre que necessário – pactos artísticos comuns. A ideia em si de construção e de manutenção de acordos – ainda que eles possam ser transformados inteiramente num momento posterior – é bastante valiosa para o bom encaminhamento do processo (ARAÚJO, 2008: 76).

Quanto mais esclarecidos os papéis dentro de um processo, menos problemas de ordem pessoal poderão ocorrer, pois um acordo expresso não deixa espaço para o singularismo momentâneo. O tema conduz ao trabalho, que é traduzido em seus procedimentos de busca e levantamento de material artístico. A partir destes, toda e qualquer proposição, quando apresentada em forma de cena, traduz da melhor maneira possível uma ideia do que discussões puramente verbais. Esse procedimento evita que o encenador ou o dramaturgo, por, geralmente, possuírem mais habilidade na argumentação através das palavras,

dominem o processo, não permitindo que as proposições vindas dos atores tenham alguma chance de serem incorporadas.²⁴

²⁴ Luís Alberto de Abreu em entrevista concedida ao autor em 13.10.2009.

2.3. RETORNO CRÍTICO

Durante os ensaios, deve haver entre os envolvidos a prática de retornos críticos. Dessa forma, quem escuta as opiniões sobre seu trabalho aprende a filtrar qual parte do discurso pode verdadeiramente ajudar no encaminhamento das suas proposições, assim como quem profere o retorno pode aprimorar a capacidade de ser preciso em seus comentários, deixando de fora o que seriam apenas divagações inúteis e confusas. Essa prática gera fissuras criativas no processo, impedindo que cada envolvido enclausure-se na sua criação apenas, alienando-se do aspecto global do espetáculo. O retorno crítico é um exercício de fricção constante, que, de crise em crise, fomenta uma obra teatral polifônica.

A argumentação em forma de cena é o procedimento através do qual o artista defende seu ponto de vista. As proposições cênicas alimentam o processo e estão sujeitas a retornos críticos. Estes retornos podem se dar por meio de discussões verbais de impressões objetivas sobre o que foi visto ou por meio da ação cênica, ou seja, a primeira cena estimula a criação de uma segunda e assim sucessivamente.

Esse elemento da “negociação” é fator-chave no processo de construção do texto e da cena. Por exemplo, um ator pode desejar que determinado momento da trajetória de sua personagem esteja presente no roteiro enquanto o dramaturgo, ao contrário, prefere o uso de elipse naquele trecho. Esses mútuos convencimentos ou “barganhas” não ocorrem apenas por meio de discussões verbais, mas se dão no campo da própria cena, através de uma improvisação mostrada em defesa de um argumento, ou do texto que é reescrito para justificar determinada posição. Nesse sentido, apesar do ator mais combativo, por exemplo, conseguir colocar suas reivindicações de forma rápida e explícita, o ator mais reservado tem, por sua vez, o espaço da cena para

se manifestar – o que, via de regra, produz convencimento bem mais efetivo (ARAÚJO, 2008: 77-78).

Um espetáculo constituído em processo colaborativo geralmente requer muito tempo de ensaio, como já foi dito. Em vários exemplos pesquisados o processo levou pelo menos um ano para ser concluído.²⁵ O forte caráter experimental que esse tipo de processo fomenta pode ser o responsável pelo distendimento do tempo de ensaio.

O envolvimento com o material artístico levantado durante os ensaios pode levar a um ponto onde o artista não consegue mais enxergar outras vias para a criação. A obra empaca. Sendo assim, este pode ser o momento ideal para abrir o processo ao público.

Ao usar o artifício da pré-estreia é preciso estar ciente das possíveis consequências. A obra é ainda um material frágil, o processo pode estar em um momento exaurido, as relações dentro do grupo podem estar tensas, logo um retorno demasiadamente negativo do público pode levar a um desestímulo crucial para o fim do processo. Acredito que ter a consciência de que a pré-estreia é um artifício usado para o crescimento da obra é uma atitude necessária, assim como deixar claro aos convidados o estado de precariedade no qual encontra-se o trabalho e que aquela apresentação para o público é exatamente a tentativa de colher impressões que trarão algum benefício. Abreu ressalta os resultados catastróficos que opiniões externas podem causar ao processo.

Em primeiro lugar, o direito à crítica poderá ser exercido somente pelos criadores envolvidos. Os resultados têm sido desastrosos quando pessoas afastadas do processo de criação, por mais competentes que sejam, são chamadas para opinar. Afastadas do processo, desconhecendo os objetivos pretendidos ou o esforço empreendido pelos criadores, essas pessoas tendem, naturalmente, a analisar o que veem como resultados e não como "algo em perspectiva", como imagens, formas e cenas em progresso,

²⁵ Espetáculos do Teatro da Vertigem, da Companhia do Latão são alguns exemplos de processos que duram mais de um ano para serem apresentados.

sujeitas, muitas vezes, a radicais transformações (ABREU, 2003: 40).

Araújo explicita na passagem abaixo o nível de comprometimento que o processo colaborativo exige dos artistas, dando ao ato da apresentação pública da obra um aspecto de mais uma etapa no desenvolvimento do trabalho.

O teatro, pelo caráter de reversibilidade de sua escritura, já que não se encontra gravado na fixidez de um suporte imutável – o que ocorre com a fotografia, a literatura ou o cinema, por exemplo, – configura-se como lugar privilegiado da mutabilidade. A ideia de “estreia” vem sendo cada vez mais relativizada pelas noções de “ensaio aberto” ou de “abertura pública do processo”. É cada vez mais comum a perspectiva de um trabalho sempre em desenvolvimento, que vai produzindo novas versões de si mesmo durante o período de apresentações. Aliás, é justamente o fim da temporada que, hoje, marcaria o fim da obra – e de seu processo. E essa finalização, na maior parte das vezes, não é caracterizada pelo gesto deliberado, volitivo e heroico da “última pincelada”, mas é fruto do abandono, da desistência, do cansaço ou incapacidade em continuar transformando aquele material vivo. O que existe é apenas a “última versão”, não mais a “versão final” (ARAÚJO, 2008: 83-84).

É na apresentação ao público que a obra adquire contornos reais. Muitos grupos que trabalham em processo colaborativo costumam fazer pré-estreias, exatamente na tentativa de, a partir do retorno do público ao final do espetáculo, fazer a obra crescer e ganhar em qualidade cênica. O processo não termina com a estreia, a partir das impressões colhidas durante as apresentações ao público muitas mudanças são realizadas. Durante todo o período de temporada, acontecem reuniões para avaliar o espetáculo e ensaios para possíveis alterações que se façam necessárias. Nestas reuniões estão presentes, pelo menos, atores, dramaturgo e encenador. Quando as mudanças dizem respeito a um aspecto que não é responsabilidade de uma dessas funções, o profissional é convocado para escutar e proferir suas resoluções.

3. FUNÇÃO DRAMATURGIA

Este capítulo tem como objetivo a discussão mais focal da função referente à dramaturgia, realizada em processo colaborativo, seus procedimentos de criação e alargamento da noção de dramaturgia.

O processo colaborativo trouxe de volta à cena, de forma consistente, a figura do dramaturgo, principalmente entre os coletivos de pesquisa de linguagem. Araújo diz ser, assim como Fischer (2003), o processo colaborativo um fomentador de nova dramaturgia, realizada como dramaturgia da cena, mas não somente. Há, também, o fomento de uma literatura dramática, de acordo com os autores citados. Dramaturgos importantes para a cena atual, como Newton Moreno, Rogério Toscano, Sérgio de Carvalho, dentre outros, tiveram grande parte de sua formação realizada em processos colaborativos.

Por mais que, às vezes, haja esquecimento ou desconsideração em relação a este fato, o processo colaborativo estimula ativamente a escritura de peças. Nesse sentido, ele poderia estar inserido no que vem sendo chamado de “nova dramaturgia”, pois, além de funcionar como uma estratégia de criação textual, ele, de fato, produz novas peças e revela à cena novos dramaturgos (ARAÚJO, 2008: 66).

Vale salientar a diferença fundamental entre escritura dramática e escritura cênica. A primeira, apesar de conter orientações para a cena, trata-se de um trabalho literário, de um modelo linguístico, enquanto a segunda leva em conta toda a possibilidade de expressão da cena, já experimentada durante os ensaios, em um processo de erros e acertos, invertendo assim a ordem clássica da criação dramática. O texto resultante é fruto da cena e não o oposto (PAVIS, 1999).

A noção de dramaturgia no processo colaborativo é ampliada. A fonte

de material na confecção de um texto não reside apenas na criatividade do dramaturgo. O trabalho do encenador e dos atores alimentam o trabalho do dramaturgo. Não é raro ouvir falar de conceitos como: dramaturgia do encenador ou dramaturgia do ator, dentre outras concepções que utilizam a palavra dramaturgia. Porém, o trabalho do dramaturgo obedece princípios básicos que não podem ser esquecidos, seja por um dramaturgo em processo colaborativo ou não.

Fundamentalmente, eu acho que é a função clássica da dramaturgia, que é a organização de ações e das trajetórias dos personagens, isso é o básico. Dramaturgia é isso. Se vai cortar o texto ou se não vai cortar o texto, isso é outra coisa. Agora, se vai cortar o texto aqui, respeite a trajetória. O trabalho do dramaturgo é esse encadeamento de ações. Ora, se cortar essa frase aqui, vai alterar esse sentido aqui. Se você alterar aqui, modifica lá. Então isso é a organização da dramaturgia²⁶.

É possível que o contato criativo, em sala de ensaio, entre atores, encenadores e dramaturgos, tenha fomentado estas diversas concepções sobre dramaturgia. O que sugere, sem apegar-nos a nenhuma teoria em específico, tais ideias? Que o encenador e o ator realizam a dramaturgia de seus espetáculos? Ou que há no ato criativo de cada uma dessas funções um aspecto que diz respeito ao encadeamento dramaturgicamente de uma ideia? Assim como é possível que o distanciamento entre o dramaturgo e o processo de criação, deixou espaço para a conceitualização de dramaturgias do ator e da encenação, que visavam, ao aglutinar funções, suprir uma carência de seus espetáculos.

Ao executar suas funções, atores e encenadores oferecem rico material para o desenvolvimento da dramaturgia. De certa forma, a impressão de que o ator ou encenador está realizando a função de dramaturgo acontece por falta de entendimento do que é responsabilidade de cada função, além de uma percepção da cena como algo que se possa separar em pedaços e, daí, enxergar

²⁶ Luís Alberto de Abreu em entrevista concedida ao autor em 13.10.2009.

exatamente a contribuição de cada um.

O processo colaborativo tentou estudar e definir um pouco essas funções. Qual é a função de um dramaturgo? Qual é a função específica do diretor? Qual é a função do ator? É um processo de muito partilhamento de informações na criação, agora, cada um é responsável por sua área. Eu não posso fugir da responsabilidade da minha área. Eu preciso responder ao diretor, ao cenógrafo, aos atores, pela minha área²⁷.

Um improviso realizado pelo ator, para que se conforme em uma cena, precisa conter aspectos da encenação e dramaturgia. Relembro, aqui, a discussão sobre as instâncias envolvidas em um evento teatral. Se, em um processo colaborativo, o dramaturgo também se alimenta dos improvisos realizados pelos atores para encadear as ações dramáticas, é provável que partes deste trabalho sejam reconhecíveis no texto final do espetáculo.

Se analisarmos a função dramaturgia, a partir do viés mais tradicional, perceberemos que o dramaturgo que trabalha em processo colaborativo tem de lidar com questões que não são inerentes ao primeiro modo de trabalho, quando o trabalho é previamente realizado a despeito da cena. Retomando as matrizes discutidas no capítulo anterior, veremos como cada uma influencia no trabalho do dramaturgo.

- Tema: em um processo de criação tradicional não somente o tema é escolha do dramaturgo, como seu desenvolvimento completo. Em um processo colaborativo, o dramaturgo precisa negociar para que suas proposições sejam aceitas. A argumentação precisa ser bem trabalhada, o que pode ajudar no aprimoramento do material. Ao praticar essa argumentação, o dramaturgo desenvolve novas estratégias de criação, para trabalhos colaborativos ou não. Pois a argumentação transforma-se em cena diante de seus olhos e, como já foi dito, a cena tem o poder de corroborar ou destruir até a mais brilhante ideia.

²⁷ Luís Alberto de Abreu em entrevista concedida ao autor em 13.10.2009.

- Hierarquia flutuante: a negociação constante e o fomento da igualdade entre as funções, faz com que a proposição de dramaturgia absorva as mais diversas contribuições das outras funções. O dramaturgo é instado a praticar caminhos diferentes para a criação.
- Retorno crítico: o constante exercício de avaliação do trabalho, tendo em vista a grande quantidade de material produzido, é uma prática que visa o aprimoramento do resultado dramaturgico. De maneira tradicional, a criação de um dramaturgo não teria esta oportunidade de avaliação antes de ser apresentada ao grande público, ou seja, o resultado era analisado.

Da mesma maneira que o trabalho do dramaturgo em processo colaborativo mantém características semelhantes ao trabalho dramaturgico em qualquer situação, por outro lado exige peculiaridades que atravessam o processo de criação, o resultado cênico e o processo de formação do artista.

3.1. PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO

Que perfil ou competências – habilidades, conhecimentos e práticas - esse dramaturgo, trabalhando numa perspectiva colaborativa, necessitaria desenvolver? Podemos dizer que o foco principal do dramaturgo no processo reside na organização das ações. Independente de onde venha o material trabalhado, se da criatividade do dramaturgo, das improvisações dos atores, a conformação deste em um espetáculo coerente é sua função. As proposições de procedimentos feitas pelo dramaturgo obedecem essa lógica. São realizadas para levantar material de dramaturgia ou experimentar um encadeamento de ações, sempre com o olhar voltado ao todo da obra.

A crítica mais recorrente feita à criação coletiva da década de 1970 residia no trato para com o material dramaturgicamente (ABREU, 2003; ARAÚJO, 2008). Na década de 1990, os coletivos que desejavam experimentar as criações colaborativas tinham a preocupação de não repetir a mesma fragilidade em seus trabalhos. O cuidado com a dramaturgia parecia ser o caminho para escapar de resultados amadorísticos. A arquitetura de um espetáculo exige cuidados que vão além da colagem de improvisos. Dessa maneira, um dramaturgo com potencial para tal, eleva o nível do material produzido para outro patamar e isso requer trabalho, muitas vezes longe da sala de ensaio.

Quanto a isso é preciso ter clareza que um bom texto do ponto de vista literário – nem sempre o critério mais importante – não pode ser produzido inteiramente no calor da sala de ensaio, ainda que o material para um bom texto o possa (CARVALHO, 2009: 68-69).

O trabalho fora da sala de ensaio é uma prática comum ao ofício do dramaturgo, afinal, quando falamos do dramaturgo tradicional, falamos exatamente desse sujeito que realiza seu trabalho a despeito da cena, mesmo que

esteja em sua criação a intenção da teatralidade. O que é específico do processo colaborativo são as estratégias que o dramaturgo empreende para experimentar possibilidades de cena. A interação entre a função dramaturgia e as outras funções, pode modificar a maneira como o dramaturgo realiza seu trabalho.

Fernando Bonassi revelou²⁸ que, depois de passar por um processo colaborativo com o Teatro da Vertigem, o caráter de escrita das suas cenas tornou-se mais oral, distanciado da escrita literária. Disse também que escreve menos rubricas em suas peças e roteiros, o que permite ao ator e ao diretor que seus espaços de criação sejam garantidos e estimulados. O contato com este tipo de processo alterou o modo de trabalhar de Bonassi, seus procedimentos criativos tornaram-se mais próximos do intuito final de seu texto.

Para trabalhar em suas atribuições num processo colaborativo, o dramaturgo precisa ter o domínio da palavra e o domínio de noções de encenação e atuação. O texto resultante, dessa maneira, parece se aproximar da realidade do espetáculo. Por ter sido criado perto da sala de ensaio, o texto deve absorver as noções de encenação e atuação.

Ao invés de um escritor de gabinete, exilado da ação e do corpo do ator, queremos um dramaturgo da sala de ensaio, parceiro vivo e presente dos intérpretes e do diretor. Tanto quanto os outros colaboradores, caberá a ele trazer propostas concretas – verbais, gestuais ou cênicas – mas também dialogar com o material que é produzido diariamente em improvisações e exercícios. O texto, aqui, não é um elemento apriorístico, mas um objeto em contínuo fluxo de transformação. Daí a denominação de dramaturgia em processo. Da mesma maneira que atores e diretor necessitam dos ensaios para desenvolverem e construírem as suas obras, também o dramaturgo precisará deles em igual medida (ARAÚJO, 2002: 125).

Absorver aspectos da encenação seria, por exemplo, compreender a importância do espaço onde será apresentada a obra, explorando ao máximo suas

²⁸ Em entrevista concedida ao autor em 14.9.2009.

possibilidades. Pois, diferentemente da literatura, o espaço é um dado real e importante, que deve ser levado em consideração no momento da elaboração da dramaturgia, instigando o dramaturgo a ultrapassar criativamente seus limites.

As proposições lúdicas, de grande impacto visual, empreendidas pelo dramaturgo, são instrumentos potentes para alavancar o processo. Ao instigar o coletivo em torno de uma proposta, na busca pela tridimensionalidade da cena, o texto torna-se um congregador. Quando bem realizado, acaba por unir esforços criativos em torno de uma ideia. As sugestões dadas pelo dramaturgo podem desafiar os envolvidos a procurar maneiras criativas de realização.

Das improvisações surgem boa parte do material retrabalhado pelo dramaturgo, logo esse caráter oral é um aspecto da atuação que fica marcado na produção do texto. Assim como o texto que é criado a despeito do material de improvisação ganha uma natureza pronunciável. Isso nada tem a ver com uma estética realista. O dramaturgo que absorve o aspecto da atuação para seu texto, entende que seu trabalho completa-se ao ser emitido por um ator, logo, entende a diferença entre um texto criado para ser lido e o texto como meio, entre a ideia e a execução de uma cena.

Entre o modo tradicional de produzir dramaturgia e o processo colaborativo existem outras formas de criação, onde o dramaturgo está intimamente em contato com a cena. A dramaturgia em processo, por exemplo, permite que enxerguemos com clareza seus procedimentos de criação. Seus aspectos criativos são importantes como pista de como um dramaturgo em processo colaborativo realiza seu trabalho. Na dramaturgia em processo se exerce uma relação de retroalimentação, onde o dramaturgo enxerga em cena o que propõe em sua escrita, em um movimento crescente, onde as contribuições vão sendo absorvidas ao longo da experimentação. Os atores são colaboradores, que agem dentro de sua função específica de atuação, o que não é pouco nem simples. O ator, ao se deparar com o estímulo dado pelo dramaturgo, ou seja, o texto, tem que dar vida ao proposto e isso, por si, exige apuro técnico e dedicação.

É importante salientar que dramaturgia em processo não é sinônimo de processo colaborativo, na medida em que este apresenta um caráter mais geral do que aquela, já que não é somente a dramaturgia o que está sendo desenvolvido conjuntamente, numa abordagem de tentativa-e-erro, mas todos os outros elementos que compõem a cena. A perspectiva do compartilhamento não é apenas entre outros colaboradores e o dramaturgo, mas de todos com todos, simultaneamente: o ator traz elementos para a cenografia que, por sua vez, propõe sugestões para o iluminador, e este para o diretor, numa contaminação frequente. Portanto, cumpre falar de uma encenação em processo, de uma cenografia em processo, de uma sonoplastia em processo e assim por diante, com todos esses desenvolvimentos juntos compondo o que chamamos de processo colaborativo (ARAÚJO, 2002: 127).

A dramaturgia em processo aponta para o desenvolvimento da dramaturgia em uma relação dialógica entre o ator/personagem e o dramaturgo/criador das ações da personagem, enquanto o processo colaborativo apresenta um aspecto mais multipolar e abrangente da ideia de colaboração entre as funções. As contribuições para o desenvolvimento da dramaturgia podem surgir de diversas conjunções funcionais. Luís Alberto de Abreu²⁹ contou-me que em uma montagem, seu trabalho com a dramaturgia já havia terminado fazia quinze dias e, a partir de uma ideia do cenógrafo, ele foi chamado a recriar o final completamente. E o fez, por achar que a visualidade proposta pelo cenógrafo exigia um final mais adequado. Ou seja, em um processo mais rígido, no que diz respeito ao desempenho das funções, o espetáculo não teria um melhor final, pois caberia ao cenógrafo apenas executar a ideia já previamente exposta. Ou mesmo que o cenógrafo expusesse tal ideia, o patamar hierárquico do dramaturgo poderia ser decisivo. Abreu não ficou ofendido com a contribuição, pelo contrário, ele foi estimulado a criar uma dramaturgia que fosse tão boa quanto a ideia proposta.

O conhecimento que o dramaturgo precisa ter para exercer sua função,

²⁹ Em entrevista concedida ao autor em 13.10.2009.

de certa maneira, não é distinto do conhecimento que o dramaturgo tradicional deve possuir. Suas características criativas assemelham-se. O que é diferente, drasticamente, é a relação com o produto, o conceito de autoria e a noção ampliada de colaboração viva.

Basicamente, do ponto de vista da dramaturgia, as funções são as mesmas. O trabalho é intenso seja no gabinete seja no processo colaborativo. Só que, no processo colaborativo, existem outros exercícios que o dramaturgo tem de estar pronto a fazer. Um deles é saber que ele é criador do espetáculo, e não apenas criador de um texto que vai permanecer - como muitas vezes imagina ou faz o dramaturgo de gabinete. O dramaturgo no processo colaborativo está construindo um espetáculo. Para ele é importante a cena, não a cena enquanto escrita, a cena enquanto espetáculo (NICOLETE, 2004: 145).

Para que o ator possa contribuir com mais qualidade para a criação dramática, Abreu investe em cursos teóricos sobre o assunto, como procedimento que aprimora a capacidade de improviso.

Eu faço uma palestra para os atores sobre o funcionamento, sobre a criação de personagens. Eu trabalho muito com mitologia, com mito e arquétipo, então esse material todo eu passo para os atores. Esse é um procedimento que eu realizo. Num processo colaborativo como os atores vão entender de dramaturgia para colaborar, sem entender qual é o processo do dramaturgo?³⁰

Este procedimento é realizado antes de começar a rotina de ensaios, como uma preparação intelectual para a parte prática. Alimentado com informação, o ator poderá guiar seus improvisos, sem que estes se percam em um mar de subjetividade. Os procedimentos utilizados por Abreu durante o processo também obedecem esses critérios de formação.

O procedimento é que os atores comecem a conhecer um pouco de dramaturgia. Quando eu proponho, por exemplo, improvisações, eu não proponho improvisações que o diretor

30 Luís Alberto de Abreu em entrevista concedida ao autor em 13.10.2009.

propria, eu proponho de dramaturgia. Então, por exemplo, eu proponho em geral tudo parado, e é tudo imaginação. Qual é a especificidade da dramaturgia? É imaginar a cena antes de ela estar pronta, improvisar a cena na minha cabeça.³¹

O depoimento pessoal do ator é um procedimento de criação comum a muitos grupos que trabalham em processos colaborativos. A partir dos improvisos dos atores, o dramaturgo entra em contato com o universo criativo destes e absorve uma grande quantidade de material de cena. Bonassi³² afirmou que este procedimento é capaz de apontar resultados cênicos imediatos, que somente seriam alcançados, em tese, pelo dramaturgo, em seu ofício solitário, depois de um mês de muito esforço.

A noção que em geral se tem do termo depoimento está intimamente entrelaçada com a de testemunho ou com a de revelação de algo de foro íntimo. É preciso separar, porém, íntimo, de intimidade; pessoal, de particular (SANTANA, 2003: 152).

Esse material bruto levantado pelo ator, não deve ser tomado como material pronto, no que concerne à dramaturgia. É preciso que todos os envolvidos, principalmente o dramaturgo, estejam cientes da necessidade de reelaboração.

A fala resultante no texto final, então, não é criada pelo dramaturgo sem levar em consideração o que vem sendo produzido pelas outras instâncias de criação, principalmente a produção dos atores, que num primeiro momento a propõem em seu campo específico de ação e que, em última instância, sustentarão a sua teatralidade no espaço da cena. O dramaturgo, então, acompanha a pesquisa buscando uma interação dinâmica, sem prejuízo do espaço autoral de nenhum dos criadores envolvidos (SANTANA, 2003: 151-152).

O dramaturgo, em processo colaborativo, deve ser capaz de articular

31 Luís Alberto de Abreu em entrevista concedida ao autor em 13.10.2009.

32 Em entrevista concedida ao autor em 14.9.2009.

procedimentos visando a produção de material que alimentará sua criação, para não se tornar refém da sua capacidade criativa ou dos caminhos já percorridos em criações mais tradicionais. Cada trabalho exige uma reatualização metodológica do dramaturgo.

Acho que cada dramaturgo desenvolve seu método geral, uma sistemática de trabalho, porém, cada novo texto, vai pedir um método específico, que serve só para ele (NICOLETE, 2004: 113).

3.2. RESULTADOS

Os coletivos com maior experiência em processos colaborativos possuem poéticas particulares, dessa maneira, o resultado estético de seus espetáculos possuem características que os distingue entre si, como não poderia deixar de ser. Porém, o fato deles trabalharem em um tipo de processo que preserva as funções específicas e permite o fluxo de opiniões entre estas pode propiciar a leitura de certas semelhanças, ao observar os resultados cênicos.

A partir de entrevistas com Sérgio de Carvalho³³ pude perceber características de possíveis resultados estéticos obtidos por processos colaborativos mal realizados, no que tange à dramaturgia.

- Forte traço monológico. A possível causa reside na maneira de levantar o material de cena, por meio de proposições cênicas pautadas na experiência individual de cada ator. O procedimento, em si, não é danoso ao processo, pelo contrário. O que pode ocorrer é a transposição dos improvisos para a cena, sem nenhum labor dramaturgicamente apurado.
- Estrutura do espetáculo mais aberta e fragmentada, sem forte relação causal. O espetáculo parece uma colagem de esquetes monológicos, algo como uma colcha de retalhos.

O discurso fragmentado pela falta de elaboração pode dificultar a transposição da ideia para um resultado cênico satisfatório. Sérgio de Carvalho³⁴ aponta a assunção deste tipo de estética como resultado da falta de elaboração do material, o que conformaria uma dramaturgia potente e significativa.

Vocês sabem que o depoimento virou uma espécie de praga da literatura contemporânea (...) É evidente que a confissão lírica não é uma forma em si ruim, mas torna-se uma praga

³³ Em entrevista ao autor em 8.9.2009.

³⁴ Em entrevista ao autor em 8.9.2009.

ao tentar conferir um estatuto de pseudoverdade a uma experiência muito particular, fingindo haver ali um sentido mais abrangente. Essa contradição muito frequente no teatro paulista atual, a de tantos processos colaborativos gerarem uma dramaturgia monológica expressiva, nasce do método de improvisação (CARVALHO, 2009: 76).

O coletivo que não cede à tentação de contemplar todos os envolvidos, no que tange à utilização de materiais criativos levantados, tendo em vista a agradável sensação de harmonia, e se esforça para que a obra possua uma dramaturgia que eleva o seu sentido para além das questões pessoais, tende a oferecer um resultado único, com grande chances de apresentar um conjunto de signos potentes na interação com o público.

O papel do dramaturgo é não ceder a essa tendência apresentada acima. Não significa que ele deva impor sua vontade ao coletivo, mas apontar as fragilidades que, geralmente, florescem em espetáculos com propensão à estética monológica e fragmentada. Quando essas características não são trazidas à cena de propósito, mas se conforma dessa maneira pela incapacidade dos criadores de vencer seu próprio ego e deixar o material transformar-se em material teatral, o aspecto frágil da dramaturgia se apresenta com mais intensidade. Araújo, ao falar do depoimento pessoal, ressalta o limite tênue entre procedimento de criação e espaço para expor questões que levam o ator a uma organicidade cênica visível, porém com um risco subjetivo enorme, caso essas questões sejam mais adequadas para serem tratadas em um ambiente psicoterápico e não em uma sala de ensaio.

Contudo, é importante ressaltar que, apesar do caráter de auto-exposição inerente a essa abordagem, é o ator quem decide que material ou que memória de seu “baú pessoal” ele pretende compartilhar com o grupo. Estabelece-se um pacto, inclusive, de que ninguém deverá expor algo com que não se sinta apto a lidar ou que ainda não esteja suficientemente “trabalhado” no plano subjetivo. O limite entre desvelamento e terapia de grupo é tênue, com o agravante de que não possuímos capacitação profissional na

área psicológica para coordenar – ou socorrer – tais desvios. E, sobretudo, porque o nosso objetivo é, na origem e no final, a realização de uma obra artística (ARAÚJO, 2008: 158).

Ao final, o resultado de um processo é o retrato fiel de como foram as relações criativas entre os envolvidos. Não cabe a esta pesquisa a análise de espetáculos e de seus conteúdos, mas, sim, as questões referentes às interações funcionais, principalmente entre a dramaturgia, atuação e encenação. O depoimento pessoal, dessa maneira, é um procedimento que propicia a junção criativa das três principais funções.

Além disso, o depoimento pessoal cumpre uma dupla função no processo. É, por um lado, instrumento de investigação da pesquisa temática e, por outro, gerador de material cênico bruto para a dramaturgia e o espetáculo. Na verdade, sob esse último aspecto, o depoimento pessoal se torna o próprio fragmento cênico passível de reelaboração. Ou seja, ele tanto é procedimento metodológico quanto resultado expressivo (ARAÚJO, 2008: 157).

Saber com clareza o limite e atribuições dos papéis possibilita que o processo não se perca em questões tangenciais à criação. O resultado depende diretamente da qualidade do processo.

3.3. QUESTÃO DA AUTORIA

O espetáculo teatral – como evento único e efêmero –, é obra de todos os sujeitos envolvidos em sua arquitetura. A autoria de um espetáculo produzido em processo colaborativo é creditada a todos, nesse ponto, a grande maioria dos autores e artistas concorda. As interações criativas são tão intensas que se torna desnecessário e sem importância demarcar a contribuição de cada um, tendo em vista que o espetáculo é um fenômeno que se configura maior que a soma de suas partes.

Devemos considerar que mesmo um texto teatral autônomo, quando levado à cena, tem sua autoria fundida com a de todos os artistas envolvidos na criação. A autoria de um evento cênico, nesse sentido, não se limita ao texto escrito, e sim à construção de uma encenação, em toda sua extensão (FISCHER, 2003: 161-162).

Existe um conjunto de autorias que trabalham de forma integrada. A autoria do encenador, do ator e do dramaturgo. A diferença reside na base de cada trabalho. A do dramaturgo é o texto, que tem por característica sobreviver ao processo. A exposição deste texto, a posteriori, pode gerar uma impressão errônea e problemática, pois este não foi a gênese do espetáculo e, sim, uma derivação do processo. A confusão não é injustificada. A ideia mais comum sobre teatro enxerga no texto a fonte principal de um espetáculo.

A colaboração entre territórios autorais preservados aumenta a tensão entre os autores, principalmente em relação à dramaturgia, uma vez que o texto impresso parece uma obra autônoma e individual, à qual podem se aplicar valores relativos à autoridade e à expressão de um sujeito individual. O modo como texto e cena se tecem mutuamente está em aberto, podendo haver diversos níveis e graus de relação entre eles. Em alguns casos, eles podem correr quase em paralelo. É o caso de O Livro de Jó, cujo texto foi fruto muito

mais do diálogo do escritor com o material bíblico do que da resposta aos elementos surgidos em ensaio. Ao optar por uma menor contaminação, para usar o termo de Antônio Araújo, o escritor, distanciado, resguarda seu território, sua técnica e seu estilo, preserva a estrutura literária, evita as irregularidades estruturais que surgem de um material cênico livre (TROTТА, 2008: 81-82).

Enquanto todas as outras funções compartilham o efêmero como condição do seu trabalho, o dramaturgo tem como base algo que pode ser perene, o que pode causar mal estar. Abreu deixa clara sua posição sobre a questão das autorias no processo colaborativo.

A questão fundamental que gera essa série de dúvidas é apenas uma: o suporte da dramaturgia é a escrita, a dramaturgia se expressa em um texto escrito. O trabalho do ator não se faz assim, o do diretor também não, o do iluminador também não, o do cenógrafo também não. Essa é a única diferença. Agora eles têm a criação deles, é isso que a gente chama de função. Eu trabalho com o suporte da escrita, como dramaturgo. O trabalho do ator é do ator, o trabalho do diretor é do diretor e o trabalho do dramaturgo é do dramaturgo, feito em colaboração ou não. Como fica à vista o resultado da dramaturgia mesmo depois de o espetáculo ter desaparecido, se pergunta: isso foi feito em colaboração? Outras pessoas meteram a mão, agora quem fez o texto não foram todos, foi o dramaturgo. (...) Então, isso acontece muitas vezes, eu colaboro muito com o ator, agora o trabalho é dele, ele que está fazendo as opções. Faço propostas, faço exercício, agora é ele que faz as opções. Então, não existe diferença, o trabalho de dramaturgia, aquele que eu fiz, aquele que eu sei, esse trabalho é meu. O que acontece, muitas vezes, é ter um texto que é diferente do da encenação. Aquele texto lá é o meu trabalho. Aquele outro é o trabalho da encenação, dos atores, de todo mundo.³⁵

No trecho acima é possível perceber o caráter binário apresentado nos resultados da função dramaturgia:

35 Luís Alberto de Abreu em entrevista concedida ao autor em 13.10.2009.

- O resultado cênico, entrelaçado com o trabalho realizado pelas outras funções, que ultrapassa os limites de qualquer apreensão textual.
- E o resultado literário, que pode vir a ser apenas documento da história do processo ou artefato potente que impulsionaria novas montagens.

Em alguns grupos há uma espécie de acordo implícito sobre a possibilidade de se montar o texto que foi criado em processo colaborativo: enquanto o espetáculo estiver em apresentação, ou em repertório, toda e qualquer decisão sobre o uso do material envolvido é compartilhado com todos. Por exemplo, o texto de alguns espetáculos do Teatro da Vertigem já foram requisitados para montagens em outros Estados do Brasil. Para a liberação do texto, houve um acordo entre o dramaturgo do espetáculo requerido e o grupo, que, muitas vezes, é representado pela figura do diretor.

Enquanto a obra estiver sendo apresentada, não há a possibilidade de interdição por nenhum envolvido, seja ele ator, encenador ou dramaturgo. A obra tem prioridade. Qualquer envolvido que pretenda deixar o trabalho, independente do motivo, não pode reclamar para si nenhum direito, que não estivesse preestabelecido. Nesse sentido, uma obra com caráter coletivo pode ter sua sobrevivência resguardada, pois não depende apenas de um criador para continuar sua trajetória.

Essa autoria, que se dá, – ainda que não exclusivamente –, por mecanismos de apropriação, torna altamente problemática uma atitude de proibição ou veto à exibição da obra individual. Na verdade, uma explicação para isso se encontra no fato de se tratar de uma obra individual sim, porém impregnada de impressões digitais alheias, criada em diálogo e em interdependência com uma obra grupal. (...) Prova disso é que – por relatos e experiência própria – sempre que houve a necessidade de realizar substituições, mesmo em saídas mais conflituosas, nunca houve recusa, proibição ou mesmo solicitação de porcentagem financeira pela criação, por parte dos atores que deixaram o grupo (ARAÚJO, 2008: 71).

Dessa maneira, no meu entendimento, o dramaturgo, de acordo com o processo, tende a requerer a autoria do texto como sua, apesar de entender que a criação do espetáculo é coletiva e que este, enquanto estiver sendo apresentado, tem prioridade sobre qualquer aspecto impeditivo que possa surgir.

Para finalizar, é preciso ressaltar que a relação criativa entre os atores e o dramaturgo, quando ocorre de maneira produtiva, pode gerar resultados que, provavelmente, não seriam alcançados com os artistas trabalhando em separado, logo, quanto mais forte o aprimoramento e percepção da natureza do trabalho de cada um, melhor serão os resultados.

(...) se o ator não é o responsável autoral pelo texto dramático, ele é responsável pela criação/improvisação da fala que implicará o trabalho específico do dramaturgo (SANTANA, 2003: 151).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando escolhi o processo colaborativo como objeto da minha pesquisa, sabia que iria me deparar com um vasto campo de estudo. Ainda não entendia de que modo os grupos se apropriavam do termo. As questões operativas do cotidiano dos ensaios me interessavam. Decidi então que iria circundar pontos que pudessem oferecer um norte de observação. A ideia era tentar entender o que seria um processo colaborativo, já que tantos grupos, de diferentes estéticas e ideologias, tinham-no como ponto em comum. Não houve a intenção de esgotar o assunto, nem estabelecer nenhuma verdade. Porém, era preciso arriscar-se.

Compreendi, então, que havia a necessidade de começar o trabalho abordando a noção de obra de arte teatral. Afinal, o que seria específico de um evento que se intitula teatro? A partir disto, a pesquisa encontrou a terra arada para se desenvolver. Acredito que o processo colaborativo é fundamentalmente um exercício teatral, pois revitaliza, em todos os níveis criativos, a força do coletivo em torno de uma ideia. A fluida relação entre as funções, o desenvolvimento do espetáculo em torno de um tema, a dinâmica equidade hierárquica, que permite retornos críticos aos trabalhos apresentados durante os ensaios: estas diretrizes do processo colaborativo potencializam as experimentações, multiplicam os caminhos possíveis de desenvolvimento de uma ideia e funcionam como uma intensa prática formativa para o artista.

Um aspecto bastante desafiador para o desenvolvimento deste trabalho foi a opção por não ter um coletivo específico ou artista como objeto da pesquisa. Por um lado, isso possibilitou um olhar mais panorâmico, na tentativa de apreender as convergências em torno do fenômeno. Por outro, exigiu uma

conceitualização aparentemente mais generalista, mas com recortes precisos. No que diz respeito ao estudo das matrizes, a pesquisa sublevou, a meu ver, o processo colaborativo à condição de ética de trabalho, por apresentar-se como um conjunto de preceitos de ordem valorativa, presente no discurso de uma grande quantidade de grupos, em todo o país, conformando um movimento teatral sólido.

O processo colaborativo contribui de maneira consistente para a formação de novos dramaturgos. Se pensarmos na profusão de grupos trabalhando sob esta alcunha, e que em parte destes processos há a presença de um dramaturgo em sala de ensaio, teremos a dimensão da quantidade de dramaturgos em formação. Pode-se dizer que há uma geração de dramaturgos de caráter colaborativo em gestação. Essa geração, acostumada com a sala de ensaio, leva para seus textos, mesmo os criados de forma tradicional, uma teatralidade experimentada. O processo colaborativo ajuda, dessa maneira, a formar dramaturgos com um caráter mais teatral e menos literário.

O aprofundamento nas questões processuais do fenômeno me fez perceber seu potente caráter formativo. Nas últimas décadas, muitos artistas puderem desenvolver seus trabalhos a partir do fortalecimento dos coletivos de criação, movimento que mantém estreita ligação com o surgimento do termo processo colaborativo. Este caráter formativo, que vem fomentando o aparecimento de novos dramaturgos para a cena, receberá especial atenção em minhas futuras pesquisas.

Para finalizar, reafirmo o intuito deste trabalho, que era compreender o exercício da função dramaturgia, levando em conta os aspectos que conformam um processo colaborativo, pois analisar somente o trabalho do dramaturgo e suas especificidades, sem levar em conta as relações criativas que são estabelecidas por todas as funções, empobreceria o resultado desta pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.

CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COSTA FILHO, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DARWIN, Charles. **A origem do homem e a seleção sexual**. Tradução de Atílio Cancian e Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 2002.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2010.

- DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.
- _____. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FISCHER, Stela. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras dos anos 90**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GARCÍA, Santiago. **Teoría y práctica del teatro**. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1994.
- GARCIA, Silvana. **Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva – SESC São Paulo, 2009.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- NICOLETE, Adelia Maria. **Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba**. Coleção aplauso - Série teatro Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Cultura, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____ **A análise do espetáculo: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me leão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

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

REYES, Carlos José. La creación colectiva: una nueva organización interna del trabajo teatral. Em: CÉSPEDES, Francisco Garzón (Org.). **El teatro latinoamericano de creación colectiva**. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, 1978.

RIZK, Beatriz. **Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva**. Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta, 1991.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral: 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____ **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____ **Teoria do drama burguês: século XVIII**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TCHEKHOV, Anton. **O beijo e outras histórias**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2006.

TEATRO DA VERTIGEM. **Trilogia bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ARTIGOS

ABREU, Luís Alberto de. **A personagem contemporânea: uma hipótese**. Revista Sala Preta. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, n. 1, 2001.

_____ **Processo colaborativo: relato e reflexão sobre uma experiência de criação**. Cadernos da Escola Livre de Teatro. Santo André, v. 1, n. 0, 2003.

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no teatro da vertigem**. Revista Sala Preta. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, n. 6, 2006.

BUENAVENTURA, Enrique; VIDAL, Jacqueline. **Notas para um método de criação coletiva**. Tradução de Eduardo Fava Rubio. Revista Camarim. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, ano 9, n. 37, 2006.

CORDEIRO, Fabio. **O coro emancipado? Notas de um percurso**. Anais da V reunião científica da ABRACE. São Paulo, USP, 2009. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/teatrobrasileiro/Fabio%20Cordeiro%20dos%20Santos%20-%20O%20coro%20emancipado%20notas%20de%20percurso.pdf>> Acesso em: 9 set. 2010.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. **A abordagem sócio-histórica como orientadora da pesquisa qualitativa**. Cadernos de Pesquisa da Fundação Carlos Chagas. São Paulo: n. 116, 2002.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. Tradução de Ângela Leite Lopes. Revista Folhetim. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 0, 1998.

LIMA, Mariângela Alves de. **Apocalipse 1,11**. Revista Folhetim. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 8, 2000.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Teatros do silêncio**. Revista Sala Preta. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, n. 5, 2005.

SANTANA, Mario Alberto de. **O que sobrou do céu: reflexões sobre a encenação de Apocalipse 1,11**. Revista Sala Preta. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, n. 1, 2001.

TRÉMOUROUX, Thierry. **O teatro das palavras**. Revista Folhetim. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 8, 2000.

TROTTA, Rosyane. **Criação coletiva e processo colaborativo**. Revista Cavalo Louco. Porto Alegre: Ói Nós Aqui Traveiz, ano 2, n. 3, 2007.

VENDRAMINI, José Eduardo. **Sobre criação dramática e encenação**. Revista Sala Preta. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, n. 3, 2003.

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho de. **A dimensão coletiva na criação: o processo colaborativo no Galpão Cine Horto**. Dissertação de Mestrado em Artes. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras dos anos 90**. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

LEDUBINO, Adilson Doniseti. **O processo colaborativo na formação do ator**. Dissertação de Mestrado em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

NICOLETE, Adelia Maria. **Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo.** Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

QUADROS, Magali Helena de. **Buscando compreender a função de dramaturgista.** Dissertação de Mestrado em Teatro. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

SANTANA, Mario Alberto de. **A desconstrução do texto para a construção da cena: reflexões sobre a fala da cena no teatro brasileiro recente.** Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada. Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1997.

TESES DE DOUTORADO

ARAÚJO, Antônio. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo.** Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SANTANA, Mario Alberto de. **A cena e a atuação como depoimento estético do ator criador nos espetáculos A Cruzada das Crianças e Apocalipse 1,11.** Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

TOURINHO, Lígia Losada. **Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena.** Tese de Doutorado em Artes. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

TROTTA, Rosyane. **A autoria coletiva no processo de criação teatral.** Tese de Doutorado em Teatro. Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.