

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes

A DIMENSÃO COLETIVA NA CRIAÇÃO:

o processo colaborativo no Galpão Cine Horto

RICARDO CARVALHO DE FIGUEIREDO

Belo Horizonte

2007

RICARDO CARVALHO DE FIGUEIREDO

A DIMENSÃO COLETIVA NA CRIAÇÃO: o processo colaborativo no Galpão Cine Horto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli

Belo Horizonte

2007

RICARDO CARVALHO DE FIGUEIREDO

A dimensão coletiva na criação: o processo colaborativo no Galpão Cine Horto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Belo Horizonte, 2007.

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli (Orientador) – EBA/UFMG

Profa. Dra. Mariana de Lima Muniz – EBA/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta – EBA/UFMG

Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha – EBA/UFMG

Figueiredo, Ricardo Carvalho de, 1982-

A dimensão coletiva na criação: o processo colaborativo no Galpão Cine Horta / Ricardo Carvalho de Figueiredo. - 2007
128 f. : il.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Grupo Galpão – Teses 2. Teatro de Grupo – Teses 3. Teatro – Pesquisa – Teses 4. Criação (literária, artística, etc.) – Teses I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 792.098151

A cada um dos integrantes dos processos de

Casa das Misericórdias

O homem que não dava seta

que no embate cotidiano da sala de ensaio
colocaram-se enquanto sujeitos dotados de anseios, desejos e,
principalmente,
capazes de radicalizar a criação em conjunto – por mais difícil que seja.

AGRADECIMENTOS

À todos aqueles que contribuíram para a escrita desta dissertação, direta e indiretamente.

À minha família que, mesmo de longe, estabelece seus laços de afeto.

Ao Prof. Dr. Fernando Mencarelli pela orientação paciente, compreensiva e rigorosa.

À Sara Rojo pelas discussões travadas durante o exame de qualificação e durante as aulas. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes: Ernani Maletta, Maurílio Rocha, Antônio Hildebrando e Pitti.

Às funcionárias da Pós-Graduação em Artes: Zina e Vanessa.

Aos cúmplices de mestrado: Carla, Flávio, Juliana e Sandra.

Aos integrantes da Maldita Cia. de Investigação Teatral, em especial a: Nina Caetano, Amaury Borges e Lenine Martins.

Aos integrantes do espetáculo *O homem que não dava seta*, em especial a: Chico Pelúcio, Gustavo Bones, Paulo Azevedo, Tininha, Marcelo Braga e Cristiana Brandão.

Aos integrantes do Galpão Cine Horto e do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro: Júlio Maciel, Luciene Borges e Natália Baruh.

À Cia. Teatral *As Medéias*, pela oportunidade de participar do processo colaborativo, em especial: Adélia, Ana, Davi, Domingos e Guiomar.

Aos amigos virtuais, pelas trocas incessantes: Rosyanne Trotta, Miriam Rinaldi, Adélia Nicolete, Narciso Telles e André Carreira.

Aos amigos de todas as horas: Neide, Nina e Clóvis.

Ao Fellipe pela amizade e hospedagens.

À Elaine, pelo amor incondicional.

Ao Davi pela amizade de irmão.

Ao Eduardo pelo companheirismo.

Aos parceiros de *jogo* da UFOP que, na ocasião, eram meus alunos.

Ao teatro.

RESUMO

Nesta pesquisa, investigou-se a forma de criação teatral denominada *processo colaborativo* em experiências ocorridas nos projetos *Oficinão* e *Cena 3 x 4* do Galpão Cine Horto, esse último em parceria com a Maldita Cia. de Investigação Teatral. Os projetos marcam, a partir de 1999, as primeiras experiências em Belo Horizonte voltadas para a reflexão e o exercício sistemático do processo colaborativo, em parceria com os criadores paulistas Luís Alberto de Abreu e Antônio Araújo, entre outros supervisores, orientadores e convidados, que difundiram o conceito e a prática em escolas e grupos no país. Neste trabalho, questionou-se os motivos pelos quais um coletivo de artistas escolhe o processo colaborativo como meio de criação. Tendo como base duas montagens, *O homem que não dava seta* (2002) e *Casa das Misericórdias* (2003) para a análise do processo colaborativo. A hipótese é que o processo colaborativo interessa aos grupos teatrais e aos artistas que investem no chamado teatro de grupo, porque possibilita a verticalização da experiência coletiva no campo da criação, uma vez que esta experiência é recorrente nos grupos teatrais em seu modo de produção.

ABSTRACT

This research investigated the form of theatrical creation process called collaborative experiences occurred in the projects *Oficinão* and *Cena 3x4* of Galpão Cine Horto, the latter in partnership with Maldita Cia. *Investigação Teatral*. The projects mark, from 1999, the first experiments in Belo Horizonte focused on the systematic reflection and the exercise of the collaborative process, in partnership with the creators from São Paulo Luis Alberto de Abreu and Antonio Araújo, among other supervisors, mentors and guests which broadcast the concept and the practice in schools and groups in the country. In this work we ask the reason a collective of artists choose the collaborative process as a means of establishing, through two mounts, *O homem que não dava seta* (2002) and *Casa das Misericórdias* (2003). Our hypothesis is that the collaborative process with interested groups and theater artists who invest in the theater group called because allows verticalisation of collective experience in the field of creation, as this experience is applicant in theatrical groups in their mode of production.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	11
 CAPÍTULO 1: Processo Colaborativo: o coletivo na criação	16
1.1 – Teatro de Grupo: a busca da coletivização dos procedimentos na criação	17
1.2 – A criação coletiva e o processo colaborativo	38
1.2.1 – A criação coletiva nos grupos: O Teatro Oficina (Brasil) e o <i>Living Theatre</i> (Estados Unidos)	46
1.3 – A colaboração: usos e significados	55
 CAPÍTULO 2: O processo colaborativo na formação para o teatro de grupo: <i>O homem que não dava seta</i>	58
2.1 – Galpão Cine Horto: a preocupação com a criação em grupo	60
2.2 – O Oficínio: espaço de formação, criação e investigação coletiva	61
2.2.1 – O início do processo colaborativo no Oficínio: <i>Caixa Postal 1500</i>	63
2.2.2 – A conjugação da criação: <i>O Homem Que Não Dava Seta</i>	74
2.2.2.1 – A atuação	77
2.2.2.2 – O Núcleo de Dramaturgia	84
2.2.2.3 – A Direção	89
 CAPÍTULO 3: Investigação coletiva da criação colaborativa nos grupos teatrais: <i>Casa das Misericórdias</i>	93
3.1 – O processo colaborativo nos coletivos: o Projeto Cena 3x4	94
3.2 – Maldita Cia. de Investigação Teatral	104

3.2.1 – A conjugação dos desejos	104
3.2.2 – As visitas: do espaço vazio para a arquitetura do abandono	109
3.2.3 – A atuação	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
BIBLIOGRAFIA	119
ANEXOS	126

A necessidade do trabalho de grupo,
mesmo em um conjunto de astros grandes e pequenos
como os do teatro de Arte de Moscou,
foi solidificada por Stanislavski
ao demonstrar que o desempenho individual
só pode atingir seu máximo rendimento cênico
pelo desempenho coletivo.

Eraldo Pêra Rizzo

INTRODUÇÃO

Minha inserção no teatro deu-se quando ainda morava em João Monlevade – cidade do leste mineiro, onde nasci. Ao fazer uma oficina sobre *iniciação teatral* descobri a possibilidade de comunicar-me por meio de outra linguagem, a teatral, que até então desconhecia. Foi nessa oficina que descobri a existência de um grupo de teatro amador, do qual fiquei enamorado. As pessoas que compunham aquele coletivo eram iniciantes, umas com algumas oficinas a mais que outras, representantes do teatro feito para a missa de domingo (na igreja), mas todos com grande vontade de estar ali e praticar o teatro em grupo.

Ao recordar-me dessa trajetória, sob o olhar do teatro de grupo, percebo o quanto éramos criativos, inventores e que, dessa forma, conseguíamos driblar, por exemplo, o pagamento de direitos autorais – dada a criação dramatúrgica dentro do coletivo. Em meio a textos bíblicos (encenados durante os evangelhos na missa), textos relacionados ao *casamento da roça* (para as festas juninas, textos sobre segurança do trabalho ou de assuntos relacionados ao teatro-empresa, temas que retratavam épocas como década de 60 e 70 no Brasil), o grupo sobrevivia com mais de dez integrantes.

Esse histórico retrata, de alguma forma, o modo de criação de grupos amadores – que trazem em sua trajetória elementos que dizem respeito ao que entendemos hoje como compartilhamento das funções. É claro que estávamos longe de realizar naquela época algum trabalho consciente sobre isso, mas percebo que existiam contaminações no processo de escrita e de direção durante os processos criativos.

Logo após minha permanência nesse grupo, comecei a fazer um curso de teatro aos fins de semana em minha própria cidade com uma professora que me marcou muito. Foi aí que decidi, sem sombra de dúvidas, me profissionalizar em teatro. No ano de 2000, ingressei no curso superior de artes cênicas. Durante a graduação envolvi-me com diversos trabalhos. Dirigia, atuava, escrevia, experimentando, de forma mais consciente, as várias funções existentes no fazer teatral. Além de exercitar esses lugares de criação, muito cedo, tive contato com o ensino direcionado às crianças e aos idosos, realizando-me bastante.

Aos poucos, percebi que a forma coletiva chamava minha atenção e que daí, o teatro, era exatamente uma arte que requer/proporciona esse encontro. Também comecei a entender que sempre havia uma troca entre essas experiências e na interface dos desejos, dos projetos, saíamos mais fortalecidos.

Assim, ao fazer uma oficina sobre *processo colaborativo* ministrada pelos integrantes da Maldita Cia. de Investigação Teatral, em 2003, fiquei motivado a descobrir as possibilidades contidas nessa proposta, despertando-me por trabalhar o teatro de forma a interligar as várias funções contidas no mesmo, respeitando-as, na comunhão de um projeto. O caráter pedagógico contido nessa forma de criação contemplava meus anseios teatrais-educativos.

Contudo, precisava ir além, experimentar esse modo de criação de forma sistemática. Foi quando participei (junto a Cia. Teatral *As Medéias* – da cidade de Ouro Preto/MG, no ano de 2005) do Projeto *Cena 3x4*. Na função de ator, vivenciei o processo colaborativo e questioneei, enquanto criador, sobre as (im)possibilidades que aquela forma de criação permitia.

Concomitantemente, quis estudar outros grupos que investigavam o processo colaborativo a fim de entender a verticalização da dimensão criativa coletiva que se dava a partir da dinâmica estabelecida entre as funções e se era da natureza dessa prática a verticalização¹ da criação. Assim, escolhi estudar as produções realizadas junto ao Galpão Cine Horto – realizadas desde o ano de 1999, fomentando a criação e a pesquisa dentro de seus projetos a partir do processo colaborativo.

O Cine Horto foi um espaço de experimentação e difusão do processo colaborativo quando incorporou as experiências trazidas pela Escola Livre de Santo André, impulsionada por Luís Alberto de Abreu, e pelo Teatro da Vertigem, com Antônio Araújo, resultando na criação de dois projetos: a experiência do processo colaborativo no *Oficinão* (1999) e a criação do projeto *Cena 3x4* (2003), em parceria com a Maldita Cia.

Desse modo, investigamos as especificidades do processo colaborativo em dois espetáculos: *O homem que não dava seta* (Oficinão de 2002) e *Casa das Misericórdias* (Cena 3x4 (2003)); buscando enxergar se houve uma radicalização em seus procedimentos criativos a ponto de tornar o processo colaborativo uma necessidade na criação em grupo.

Para isso, foi importante realizarmos uma revisão da literatura no que diz respeito ao processo colaborativo. Esse modo de criação é praticado desde a década de 90, tanto na Escola Livre de Teatro como no Teatro da Vertigem. Na primeira, destacamos os professores-pesquisadores: Tiche Vianna, Cacá Carvalho, Luís Alberto de Abreu, Chico Medeiros, Luís

¹ Essa verticalização tem a ver com o aprofundamento dentro de cada área de criação do espetáculo (atuação, direção, dramaturgia), ou seja, cada criador investe em sua função de modo a contribuir a partir de seu lugar específico com o discurso global da obra.

Fernando Ramos e Antônio Araújo, entre outros, que buscaram refletir e desvendar alguns princípios que pudessem ordenar um trabalho de intensa criação e ao mesmo tempo sem hierarquias fixas e desnecessárias. Desenvolvendo essa prática também em seu grupo, Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, radicaliza essa experiência junto a outros criadores do fazer teatral (atores, dramaturgos, cenógrafos, *light designer* etc.) obtendo grande respaldo junto ao coletivo no que diz respeito ao processo criativo.

A partir de então, vários estudos começaram a se debruçar sobre a criação em processo colaborativo e dentre esses, destacamos: Antônio Araújo (2002), Fábio Cordeiro (2004), Stella Fischer (2005), Adélia Nicolette (2002 e 2005) e Miriam Rinaldi (2006), como pesquisadores-artistas que contribuíram para uma reflexão teórico-prática. Esses trabalhos são complementares na discussão do conceito e apropriação do termo, porém, trazem variadas críticas às reflexões produzidas por outros pesquisadores brasileiros.

Ao revisar esses estudos, preferi buscar a gênese da palavra *colaboração*, atualmente estudada em outros campos do conhecimento e descobrimos que o conceito usado pelos teóricos do teatro em muito se aproxima do processo de produção colaborativo.

Historicamente, o processo colaborativo vem logo após a *criação coletiva* (1960 – 1970) e a *década dos encenadores* (1980), respectivamente. O diálogo com as experiências das décadas anteriores resultou na proposição nos anos 90 de uma revisão das práticas teatrais, culminando no processo colaborativo, não enquanto evolução da criação, mas enquanto possibilidade de aprofundamento nas funções teatrais durante a elaboração do espetáculo.

As transformações da cena criativa ao longo do século 20, reconhecidamente híbrida, tanto em sua dimensão pós-dramática (Lehmann, 2002) quanto de *work in process* (Cohen, 2004), impulsionaram a busca por novos processos criativos, contendo no qual o processo colaborativo se insere, seja em sua proposição central que pressupõe a coletivização da criação com a manutenção das funções, seja no caráter polifônico da sua criação.

Sendo assim, o corpo desta dissertação apresenta-se da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, apresento o *processo colaborativo*, procurando reconhecer a prática criativa instaurada nos coletivos de trabalho. Desenvolvendo as questões decorrentes dessa prática e sua definição. Percebi que os estudos já realizados sobre o tema estão longe de esgotar tal discussão e que, portanto, essa dissertação é pertinente no que diz respeito ao seu foco, pois é interessante refletir sobre a radicalização das funções no processo de criação e em

que medida permitiu-se que cada função aprofundasse seu material no diálogo com a obra. No contexto teatral dos anos 90, em que foram propostas novas formas de criação e escrita do espetáculo teatral, resultando numa multiplicidade de processos experimentais, o processo colaborativo afirmou-se como uma maneira encontrada pelos grupos teatrais para o aprofundamento, conceitual e prático, da sua dimensão coletiva.

Reconheci a importância do teatro de grupo, enquanto instância provocadora dessas “re-visões” ao longo dos trabalhos, amadurecendo questões estéticas e aprofundando as relações criativas durante os processos. E também desnecessários através dos grupos que mantêm uma permanência eficaz entre seus membros, que têm surgido variadas formas de questionar o acontecimento teatral.

E, por fim, recorrer à *criação coletiva* para aprofundar o debate e analisar os aspectos que se aproximam e se afastam do processo colaborativo – duas importantes experiências que investem na criação em grupo e que, necessariamente, dependem deste para as realizações propositivas.

No segundo capítulo, a reflexão sobre um projeto formativo do Galpão Cine Horto, realizado através do estudo e da prática do processo colaborativo, é conduzida através do exemplo de um dos espetáculos criados. Faz parte dessa reflexão a busca por uma formação teatral para o teatro de grupo. Esse projeto possibilitou o encontro e a parceria com Luís Alberto de Abreu e outros criadores ligados à Escola Livre de Teatro (Santo André/SP), culminando na busca pela criação em *processo colaborativo*, que se tornou um dos principais procedimentos pedagógicos do Oficínio.

Esse projeto investiu na dimensão coletiva da criação ao proporcionar uma intensa relação entre um Núcleo de Criação Dramatúrgica, coordenado por Abreu, trabalhando em intensa colaboração com o diretor e os atores, em um fluxo contínuo de proposições reavaliadas nos diferentes núcleos (direção, atuação, dramaturgia).

Assim, analisar o processo de elaboração do espetáculo *O homem que não dava seta* (2002) por ter sido o Oficínio o mais preocupado em guardar material sobre o seu processo e também por se tratar da última experiência no Cine Horto que abrigou o Núcleo de Dramaturgia. A extinção desse Núcleo irá influenciar diretamente outro projeto do centro cultural – o *Cena 3x4*.

No projeto *Cena 3x4*, analisado no terceiro capítulo, há a reflexão sobre como a proposta de experimentar a criação compartilhada do processo colaborativo foi colocada para

uma série de grupos teatrais de Belo Horizonte e Ouro Preto, revelando-se uma forma de impulsionar a coletivização dos seus processos criativos. Analisamos o espetáculo *Casa das Misericórdias* (2003) que integrou o projeto no primeiro ano, dando origem também à criação da *Maldita Cia. de Investigação Teatral*.

Finalmente, verifica-se que o processo colaborativo, enquanto expressão de um coletivo, tem contribuído de maneira peculiar à experimentação e radicalização da cena contemporânea, possibilitando alterações nas relações de trabalho, no processo criativo e no encontro com o espectador.

CAPÍTULO 1

Processo Colaborativo: o coletivo na criação

CAPÍTULO 1 – Processo Colaborativo: o coletivo na criação

1.1 – Teatro de Grupo: a busca da coletivização dos procedimentos na criação

Contra o individualismo doentio, contra o império dos interesses privados, reorganizam-se os trabalhos de grupos teatrais que procuram restabelecer, em bases coletivas, uma aproximação entre dramaturgia e encenação. E essa aproximação surge repondo a questão da função pública do teatro. (Carvalho², 2002: p. 96)

Sérgio de Carvalho, da Cia. do Latão (SP), traz à tona a força dos coletivos teatrais que retomaram suas propostas de continuidade de trabalho, formando um elo entre o elenco permanente e o aprimoramento das pesquisas moldadas no princípio do coletivo colaborador. Essa condição gerou um universo de múltiplas possibilidades cênicas visando ao aprofundamento conceitual e a criação de paradigmas estéticos, artísticos e organizacionais que revêem o tratamento da cena.

Além de um espaço de tempo necessário para a maturação de suas propostas, outro ponto relevante para tal visibilidade é a coletivização dos processos de produção e criação, gerando uma autonomia em relação ao modelo do teatro que se sustenta em consonância com o mercado, possibilitando a renovação da linguagem, a experimentação, a potencialização crítica e o compromisso ético.

No entanto, por mais que o trabalho coletivo seja intrínseco ao fazer teatral, existem inúmeras formas de organização e procedimentos que se estruturam por suas regras internas – o que acontece de grupo para grupo.

Mesmo assim é possível identificar dentro dos coletivos algumas semelhanças que vão desde formas de espetáculos que tem uma linguagem estética muito próxima, até os discursos ideológicos que sustentam essas práticas. A criação coletiva nesse aspecto é uma grande representante de um movimento teatral que através de seu discurso reivindicatório, questionador e anárquico trouxe significativa importância para a ação do coletivo, conforme veremos adiante. Seus representantes modificaram o modo de produção teatral a partir da coletivização dos procedimentos artísticos, inserindo os criadores nas várias facetas da cena. Conseqüentemente, o produto obtido dessa mútua interferência criativa rompeu com

² Depoimento de Sérgio de Carvalho. In: GARCIA, Silvana (Org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002.

paradigmas contidos no teatro e trouxe novos questionamentos ao fazer teatral, pois, agora, já não existia um único autor, que respondia pelas escolhas estéticas e tecia um discurso dramático aos padrões aristotélicos.

Concomitantemente, há na década de 1970 (Garcia³, 1990) a abertura de sedes em bairros da periferia de São Paulo caracterizando o fenômeno dos agrupamentos teatrais que aliavam a tradição popular do teatro com o empenho de resistência artística, sob o clima de repressão e censura, dado o agravamento da ditadura militar no país. Temos novamente o coletivo enquanto provocador e modificador das relações pré-concebidas no teatro.

A partir da década de 80/90, os grupos investem numa radicalização para a pesquisa de uma linguagem (específica) como forma de construção da sua identidade cultural. Assim, “*teatro de grupo* aparece como uma promessa de permanente reflexão sobre os fundamentos do teatro, bem como do desejo de construir métodos de formação do ator, baseados em uma ordem ética para o trabalho coletivo.” (Carreira e Oliveira⁴, 2003: p. 96) (Grifos meus).

Rosyane Trotta, em texto não publicado, *Teatro de Grupo: utopia e realidade*⁵, reflete sobre três aspectos que consolidam a formação dos grupos. Segundo a autora, se pensarmos do ponto de vista da **organização de grupo**, a *commedia dell’art* é pioneira, composta por atores e coordenada pelo ator que era capaz de “gerenciar seus passos e rascunhar suas histórias” (s/d: p.04). Já para a **pesquisa de linguagem**, Trotta aponta que começou a ser investigada nas primeiras experiências de encenação e o grupo, enquanto **responsabilidade social**, nasce nos movimentos de *agit-prop*⁶, do início do século XX, liderado por encenadores como Meyerhold. No Brasil, “estes três aspectos – coletivização, autoria e visão crítica – reúnem-se na trajetória das companhias dos anos 60 e dos grupos dos anos 70.” (Trotta, s/d: p. 04).

Entende-se que o teatro de grupo permitiu uma transformação da cena tanto na sua forma de organização, quanto na sua elaboração criativa, nas escolhas cênicas que competiam para a formatação e fortalecimento do coletivo e que surgiam através do trabalho em conjunto.

³ GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

⁴ CARREIRA, André & OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas*. In: O Teatro Transcende, Ano 12, n. 11, Blumenau, p. 95 – 98, FURB, 2003.

⁵ TROTTA, Rosyane. *Teatro de Grupo: utopia e realidade*. Texto não publicado. (s/d).

⁶ “O teatro de agitação e propaganda (*agit-prop*) fez-se presente na Rússia revolucionária logo nos primeiros momentos, alimentado pelo desejo urgente de participação das organizações de trabalhadores e associações culturais independentes.” (Garcia, 2006: p. 18). GARCIA, Silvana. *Agit-prop (teatro de)*. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. (p. 17 – 18).

Teatro de grupo é, sem dúvida, a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas. (Peixoto⁷, 1992: p. 01)

É nesse contexto que a dinâmica dos grupos teatrais brasileiros têm reivindicado dos estudiosos, dos críticos e do público, dois aspectos fundamentais: o seu modo de organização e a sua prática artística, pois não implica em relação direta a forma de organização de um grupo com a sua prática criativa.

Se na década de 1950 e 1960 o teatro brasileiro moderno trazia nos coletivos a carga semântica do termo *companhia* era porque essa imagem estava diretamente ligada a uma organização de empresa, com empresários/produtores e empregados. Atores e técnicos eram admitidos a cada montagem e ao término de uma temporada os contratos eram encerrados. Na década de 1970, o sistema cooperativo surge como resposta e se revela mais democrático entre os artistas envolvidos, em plena repressão política-estética-social: “sem patrão nem empregado, nele a hierarquia emerge por conta do desenvolvimento do próprio trabalho e não por determinação do capital⁸” (Milaré, 2004: p. 33. Tradução do autor).

Posteriormente (1980), a figura do encenador⁹ assume de vez o papel de condutor do processo da criação teatral, substituindo, muitas vezes, o dramaturgo como geômetra das ações e pensador do corpo de valores éticos e estéticos do espetáculo. Esse foi um momento bastante rico para a renovação da cena teatral brasileira, pois o diretor não se resumia mais a erguer a apresentação através da montagem de textos dramáticos. Avesso da servidão à escrita do dramaturgo, os encenadores tornaram-se os verdadeiros criadores, fazendo avançar a pesquisa cênica a limites até então inexplorados. Quando não criavam os próprios textos, onde se assentavam as apresentações, apropriavam-se da dramaturgia de autores clássicos ou contemporâneos como suporte para sua criação, remodelando, cortando, fundindo cenas e dando outra configuração ao trabalho original do dramaturgo.

⁷ PEIXOTO, Fernando. *Teatro de grupo: significado e necessidade. Máscara Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, SP, ano 1, n. 1, p. 1, 1992.

⁸ “sin patrón ni empleado, en él la jerarquía emerge por cuenta del desarrollo del propio trabajo y no por determinación del capital.” (Milaré, 2004: p. 33).

⁹ Ver: TORRES, Walter Lima. *Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador*. In: Revista FOLHETIM. Rio de Janeiro. Teatro do Pequeno Gesto – janeiro a abril de 2001, nº 9.

No entanto, um processo coletivo de criação continuava solicitando reflexão e aprofundamento. Se o processo de criação convencional havia encontrado seu equilíbrio baseado na hierarquia representada pelo texto e na especialização das funções, a busca de um processo coletivo eficiente continuou seu percurso à procura de respostas aos problemas que sua ausência de método apresentava.

Partindo dessa premissa, pode-se afirmar que o teatro de grupo tem como característica primeira a coletivização dos procedimentos de criação, que se arquiteta de forma singular em cada coletivo, de acordo com a conjugação estética-política-social. Desse modo, Carreira & Oliveira (2003) revelaram que os grupos surgidos nas décadas de 80 e 90 contrastam com os grupos das décadas anteriores porque:

fortaleceram tendências cujos eixos focalizam a busca de linguagens teatrais como forma de construção de identidade cultural. [...] Isso repercute em projetos que implicam em estabilidade e em uma política de pedagogia que difunde os referentes técnicos e ideológicos dos grupos. E o grupo surge como matriz necessária para o estabelecimento de um lugar identitário, funcionando como coesão dos projetos coletivos. (Carreira & Oliveira, 2003. p. 96 - 97).

O projeto coletivo de criação, no respeito às individualidades, deu margem ao questionamento do teatro de grupo e à possível reorganização dessa forma de produção. Assim, a existência do teatro de grupo, só se dá quando:

o objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo – e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixar formar por elas. (Trotta¹⁰: 1995, p. 22).

A definição de grupo, ao contrabalancear esse misto de individualidade e coletividade na busca de um projeto artístico que expresse a síntese dessa tensão, só é possível “quando o lugar daqueles que não almejam uma carreira solo e para quem o grupo não é uma ponte, mas o próprio lugar. O que não quer dizer que dentro de um grupo não haja o individualismo – mas é o individualismo que não quer eliminar o coletivo e que, antes, depende dele.” (1995, p. 22).

¹⁰ TROTТА, Rosyane. *O paradoxo do teatro de grupo*. 1995. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes / Unirio, Rio de Janeiro.

O grupo, enquanto local de expressão do coletivo potencializado pelos indivíduos, é o próprio lugar de consonância entre os desejos e a realização de uma proposta estética.

Parto, pois, para a discussão do processo colaborativo que, como projeto de investigação e construção de uma identidade de grupo, fundamentalmente é uma experiência coletiva e a permanência de um núcleo estável de criadores tem sido um fator determinante para essa prática. O amadurecimento do grupo criador amplia os horizontes da elaboração nas pesquisas técnicas e artísticas, além de dar uma identidade à equipe, proporcionada pela experiência compartilhada.

Diversos foram os contextos que levaram à disseminação do processo colaborativo no país. Muitos grupos de teatro vêm se formando através da necessidade de investigação de metodologias, de ideologias, de estéticas etc. e esse fenômeno de grupo trouxe para o teatro relativa importância para o desenvolvimento da cena brasileira contemporânea.

Um dos principais representantes desse procedimento criativo é o Teatro da Vertigem (SP), importante coletivo que investiga as relações da cena através do processo colaborativo. Interessa-me trazê-lo aqui pelo fato de averiguar sua criação nas diferentes áreas teatrais e seu aprofundamento artístico.

No contexto teatral dos anos 90, em que foram propostas novas formas de criação e escrita do espetáculo teatral, resultando numa multiplicidade de processos experimentais, o processo colaborativo afirmou-se como uma maneira encontrada pelos grupos teatrais para o aprofundamento, conceitual e prático, da sua dimensão coletiva.

Essa dinâmica deu condições e movimentos para que todos os artistas envolvidos pudessem contribuir com proposições nos diferentes setores de uma criação teatral, com liberdade e desenvolvimento de habilidades. Sob essa perspectiva, compreendemos que esse processo tem oferecido maior liberdade de criação, tanto na forma quanto na escrita, organização e resolução final do espetáculo, em coexistência com a manutenção das funções.

Sendo assim, é importante tentar compreender adiante como o Teatro da Vertigem tem criado seus espetáculos a partir do processo colaborativo e como esse coletivo tem investido na radicalização e aprimoramento das funções teatrais através do diálogo entre os seus membros.

O processo colaborativo no Teatro da Vertigem

Processo contemporâneo de criação teatral, com raízes na Criação Coletiva, teve também clara influência da chamada ‘década dos encenadores’ no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos 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, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências. (Abreu e Nicolete¹¹. In: Guinsburg, 2006: p. 253).

Foi através da Escola Livre de Teatro (Santo André – SP) e do Teatro da Vertigem (SP) que surgiu a denominação *processo colaborativo*. Essas instâncias foram referências na busca da horizontalidade nas relações artísticas entre as funções teatrais: atuação, dramaturgia, direção etc.. Dessa forma, o processo colaborativo:

(...) 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: p.101). (Grifos meus)

O Teatro da Vertigem, importante grupo que renovou a cena brasileira contemporânea, tem sistematizado sua prática ao longo de seus quatro trabalhos: *Paraíso Perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1,11* (2000) e *BR 3* (2006). Dois de seus criadores, Antônio Araújo (diretor) e Miriam Rinaldi (atriz), produziram suas dissertações de mestrado sobre o processo criativo do grupo (conforme indicado em nota¹²) e têm disseminado suas produções em importantes eventos pelo país (FTC – Festival de Teatro de Curitiba; FIT – Festival Internacional de Teatro; ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas) etc.

Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, comentou que desde o primeiro espetáculo do grupo, *Paraíso Perdido* (1992), vem buscando pesquisar a cena através do

¹¹ Adélia Nicolete e Luís Alberto de Abreu são dramaturgos e desenvolvem junto a seus grupos trabalhos a partir do processo colaborativo. Ver: ABREU, Luís Alberto de; NICOLETE, Adélia. *Processo Colaborativo*. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. (p. 253 – 254).

¹² ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de “O Paraíso Perdido”*. 2002. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo. RINALDI, Miriam. *O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1, 11*. 2006. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.

processo colaborativo e que essa proposta foi levada aos outros três espetáculos. O diretor também destacou que antes de lançar mão dessa terminologia, o grupo investigava a mecânica clássica no trabalho do ator e as mitologias da criação e da queda, sem pretensão de formalizar um espetáculo, até o momento em que decidiram estruturar e compor um roteiro a partir do trabalho levantado durante a experimentação.

Partindo desse ponto, Aimar Labaki, no livro *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem (2002a), dá indícios que o início do processo colaborativo no grupo deu-se, quando Antônio Araújo convidou um grupo de atores para ler e experimentar o método Laban, ou seja, estudar a transposição de conceitos de física clássica para o trabalho do corpo do ator e a leitura de textos, procurando respeitar as funções de cada criador. Assim,

(...) nenhuma peça de teatro já escrita dava conta dos temas que atormentavam aquelas almas. Achavam mais fácil elencar que temas seriam esses. Chegaram a um só: o lugar do sagrado no cotidiano deles, jovens artistas de terceiro mundo em fim de milênio. (Labaki, 2002: p.25). (Grifos meus)

O reposicionamento do dramaturgo

Uma pessoa ou mesmo um grupo de teatro pode decidir envolver-se num processo colaborativo por diferentes razões. Para o Teatro da Vertigem era imprescindível a busca pela relação horizontal na criação. Nessa dinâmica, com cada indivíduo respondendo em sua área de criação específica, surgiu a elaboração de uma obra compartilhada a partir de questões comuns entre os membros do grupo.

Se, através dessa relação não-hierárquica, a investigação de um tema/linguagem foi tomada pelo grupo, por que não criar uma obra inédita? A presença do dramaturgo no processo colaborativo seria um fator essencial para o estabelecimento dessa proposição, visto que na década de 1970 a figura do dramaturgo deixou de ser central na criação de muitos coletivos. Temos na década de 80 um destaque para a figura do encenador, que muitas vezes apropriava-se de textos dramáticos, criando um novo trabalho em parceria com a figura do dramaturgista¹³. Na década de 90, e no processo colaborativo, o dramaturgo retorna, agora na

¹³ “É uma atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra” (Pavis, 2000: p. 117) e ainda: “(...) o dramaturgista pode também se encarregar da escrita, adaptação ou tradução de um texto. [também atua como] o responsável por confeccionar, organizar, estruturar o roteiro ou texto, além de amparar os estudos teóricos necessários à montagem.” (Nicolete, 2005: p. 17).

sala de ensaio, reassumindo sua função e dialogando com o diretor, os atores e os outros criadores.

Adélia Nicolete (2005) diz em sua dissertação de mestrado que após o dramaturgismo da década de 80 – também conhecida como *década dos encenadores* – houve uma “re-visão” dessa função nos anos 90, fazendo ressurgir o dramaturgo, agora na sala de ensaio junto aos atores e ao diretor. Assim identifica a autora: “a proliferação de novos dramaturgos foi, sem dúvida, um dos elementos fundamentais para a proposta de processo colaborativo. Principalmente pelo fato de eles se disporem a trabalhar de outra maneira, que não a da autoria individual” (Nicolete, 2005: p. 32). O dramaturgo, nessa nova relação estabelecida como processo compartilhado, coloca seu trabalho no mesmo patamar dos demais criadores, submetendo sua criação a várias modificações, assim como atores e diretor.

Também Aimar Labaki (2002b) caracteriza o processo colaborativo pela participação diferenciada do dramaturgo durante o processo, pois:

O que caracteriza essa prática é a presença física do dramaturgo na sala de ensaio. Ele dialoga em pé de igualdade com atores, diretor, iluminador, diretor de arte, respondendo pela palavra e pela estrutura do texto final, isto é, aquele que resulta como síntese verbal de todo processo¹⁴.

Além da participação física do dramaturgo na sala de ensaio também é imprescindível a qualidade de sua intervenção frente ao processo. A partir de sua presença, não é apenas o seu lugar que se altera, mas todas as relações de trabalho. O ator, o diretor, enfim, todos os criadores envolvidos terão seus lugares transformados frente à criação, ocasionando uma espécie de descentralização, uma desierarquização, não havendo, portanto, uma instância primordial: o texto não é mais importante que a atuação, que, por sua vez, não é mais importante que a encenação etc. Logo, há o aparecimento de comandos individuais no lugar de uma liderança centralizadora. Há, todavia, uma dinâmica na circulação e apropriação de conceitos, procedimentos e materiais entre dramaturgo, ator e diretor¹⁵.

É nesse sentido que Araújo (2002) afirma ser o processo colaborativo de natureza impura, pois um exercício de dramaturgia favorecerá a interpretação de uma personagem, ou

¹⁴ LABAKI, Aimar. *Dramaturgia paulista hoje*. In: *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do pequeno gesto, no. 15 p.77, out. – dez. 2002b.

¹⁵ Atemos-nos a falar apenas de três áreas: atuação, dramaturgia e direção; por uma questão de síntese na escrita. Com isso é importante lembrar da importância, no processo colaborativo, dos demais criadores (iluminador, cenógrafo, figurinista etc.) para a elaboração da obra teatral.

seja, poderá ser apropriado pelo ator para elaborar sua criação; assim como uma vivência ou laboratório servirá para a encenação, da mesma forma que um *workshop* fornecerá material para a dramaturgia. Portanto, reclamar um trabalho puro de interpretação, dramaturgia ou de encenação seria uma contradição ao caráter aglutinador do processo colaborativo.

Nota-se uma zona fronteira, de interferências, propondo alargamentos nos limites de ação de cada criador, deixando espaço para uma maior participação de cada artista em outras instâncias. Essa intervenção, porém, não evolui a ponto de as funções se descaracterizarem. Na dinâmica do processo há dois movimentos que acontecem simultaneamente: um de caos criativo, com as diversas descobertas ocorrendo em todas as áreas; e o outro de rigor seletivo, ou de fusão e separação, dependência e autonomia. Apesar de haver um corpo coletivo de criação, esse não esconde as diferenças individuais e suas especificidades.

O ponto de arranque do processo colaborativo no grupo

Luís Alberto de Abreu¹⁶ (2002) pontua que o início de um trabalho colaborativo deveria partir de questões que afetam diretamente os envolvidos e que os questionamentos pessoais são um mote para esse tipo de criação. Abreu *apud* Nicolete (2002: p.103): “A partir disso começa a se elaborar, começa a se encaixar, começa a se improvisar, a trabalhar as imagens, a tabular, a pesquisar essas coisas todas.”.

A idéia inicial para a elaboração de *Apocalypse 1,11* veio de Antônio Araújo após ter lido uma reportagem que dizia sobre o crime de um grupo de jovens da cidade de Brasília que colocaram fogo em um índio pataxó, matando-o, enquanto dormia num banco da cidade. Aliado a isso, o diretor vivia fora do país e percebeu como o Brasil era visto pelos estrangeiros: terra da impunidade, lugar de ninguém. Vejamos uma parte do texto que Araújo enviou ao Prêmio Estímulo Flávio Rangel de Artes Cênicas (1997) – Área de Pesquisa de Linguagem Cênica (em 10/08/97):

Fim dos tempos ou começo de uma nova era? Este final de milênio parece conter ambos os comportamentos: o terror da aniquilação total e a utopia de uma

¹⁶ Luís Alberto de Abreu em entrevista para Adélia Nicolete In: NICOLETE, Adélia. *O texto teatral: reflexões sobre alguns processos de criação da dramaturgia contemporânea*. 2002. Monografia (Especialização). Centro Universitário de Santo André, Santo André.

nova civilização. Daí o interesse em investigar esta zona de tensão e ansiedade que ora vivemos, em todas as suas contradições.

Não acredito em transformações milagrosas, nem em recompensa dos Eleitos. Mas me intriga esta idéia de um Julgamento Final, de uma Punição Final e todos os temores por ela provocados. E é curioso que se tal idéia instiga o desejo e a urgência por uma Purificação e conseqüente Salvação, ao mesmo tempo vê-se uma crescente onda de barbarismo e violência. Atos terroristas, crimes em massa, guerras étnicas estão na ordem do dia.

E guardo até hoje o sentimento de perplexidade e horror quando li, numa banca de jornal, sobre a "queima" do índio em Brasília por um grupo de jovens de classe média. A violência gratuita, sem causa ou justificativa, nos lança numa região do absolutamente incompreensível e nos confronta com a questão do Mal. Decadência de valores?

Manifestação da Besta Apocalíptica? Ou simplesmente traços característicos, ainda que indesejáveis, da condição humana? (...) Espero, na verdade, que possamos com esta pesquisa, mais do que pintar quadros de salvação ou de destruição, questionar e refletir sobre esta dialética de esperança e terror. (Araújo *apud* Rinaldi, 2006: p. 2)

Ao receberem a notícia, os atores ficaram curiosos com a proposta, pois estavam há algum tempo em cartaz com o espetáculo anterior, *O livro de Jó*, mas, ao mesmo tempo, perplexos com a escolha do espaço para a encenação: a *Casa de Detenção do Estado de São Paulo*, mais conhecida como *Carandiru*.

Só foi possível para o Vertigem criar a partir do processo colaborativo porque havia uma comunhão por parte de seus integrantes em relação ao tema a ser abordado. Nesse caso, o diretor havia proposto a imagem que daria início à pesquisa do grupo, mas que poderia ter sido acionada por qualquer integrante. Diante disso, o que nos interessa é destacar que a força do coletivo é imprescindível no arranque da proposta, pois todos precisam estar inteiramente decididos a mergulhar na criação para que essa ganhe em potência, na soma das criações.

Coletivização e manutenção das funções

Distintamente da criação coletiva, o processo colaborativo mantém a criação conjunta, mas preserva as diferenças, sendo que cada criador – ator, dramaturgo, diretor etc. – não abdica do seu lugar de autor e tem sua própria leitura do material experimentado em conjunto e ainda:

O que se nota, nesse caso, é que a participação ativa de atores, dramaturgo e diretor na concepção do texto e do espetáculo não impede que os envolvidos construam

dramaturgias específicas da atuação, da palavra e da encenação, que às vezes podem não estar em completa sintonia. (Fernandes, 2002: 38).

Uma importante diferenciação entre ambos os processos criativos é que neste último existe a divisão tradicional das funções teatrais, e a cada uma delas são delegados, em última instância, espaços específicos, enquanto que a criação coletiva permitia uma relativização ou mesmo diluição dessas funções.

Conforme Sílvia Fernandes (2002¹⁷), iniciada a segunda etapa dos ensaios do *Apocalypse 1,11*, em abril de 1999, o foco de criação passou a ser o espetáculo, e o diálogo entre as diversas funções especializadas (atuação, direção, dramaturgia, cenografia, iluminação, sonoplastia etc.) se alargou, permitindo uma troca mais efetiva, estimulada pelas diferenças. A partir daí os ensaios se transformaram “em verdadeira oficina coletiva” em que as funções eram experimentadas em compartilhamento, num mecanismo de socialização dos instrumentos criativos na elaboração do trabalho teatral.

Pensando conceitualmente o que é o campo de responsabilidade de cada área, podemos chegar a pontos de intersecção, ou seja, os limites da atuação, dramaturgia e direção não são territórios intransponíveis e se remanejam a todo instante, como um organismo vivo. No entanto, opta-se pela necessidade de que um criador (ou um núcleo), especialista, responda pela criação em determinada área e que possa dialogar com os demais envolvidos a fim de contribuir através do seu *locus* específico com a obra final.

A cena como foco

Foi preferível não elencar critérios que balizam a seleção dos materiais, pois cada coletivo em sua dinâmica criativa estabelece sua forma de prioridade junto aos produtos elaborados. Com isso, não há um conceito prévio, mas antes uma sensação que permeia o processo criativo. Observando o projeto original de *Apocalypse 1,11* pode-se verificar que não há um conceito ou uma definição a respeito do fim do mundo, mas antes um sentimento, uma sensação amorfa. Em entrevista realizada por Miriam Rinaldi (2006: p.14), Antônio Araújo fez a seguinte afirmação que ilustra tal passagem:

¹⁷ FERNANDES, Sílvia. *O Lugar da Vertigem*. In: *Trilogia Bíblica* (Teatro da Vertigem). Apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002. (p. 35 – 40)

Tenho determinado desejo artístico, que eu acho que de alguma maneira está conectado com a época. No caso de O livro de Jó, a questão da AIDS era muito grave [...] no caso de Apocalipse 1, 11, uma insatisfação muito grande com o país, da maneira como estava e como está.

Mas apesar de os parâmetros de construção da obra surgirem ao longo do trabalho e de acordo com cada coletivo, é possível verificar que existem alguns elementos norteadores no processo colaborativo. Para Abreu (2002), todo material criativo deve ter expressão em cena. Para o dramaturgo, apenas uma nova cena tem o poder de refutar a anterior. Sendo assim, todo argumento ou idéia debatida deve, antes de tudo, ser experimentado. Ele afirma que um bom argumento não tem o poder de rechaçar uma cena, mesmo que ruim.

Antônio Araújo (2002) também valoriza a unidade cênica, quando afirma que se deve evitar a discussão excessiva, nociva ao processo colaborativo, abrindo espaço para novas descobertas na prática da sala de ensaio: “(...) teorizações e confrontos argumentativos não devem, de maneira alguma, substituir a experimentação prática e concreta” (p. 126).

Dentre todo o material levantado durante o trabalho na sala de ensaio, o mais concreto, sem dúvida é a cena. É no período de elaboração das cenas que o espetáculo é construído como um todo: texto, interpretação, encenação, cenografia – concomitantemente. Nessa etapa, a *cena* adquire um valor de experimentação, tentativa, busca, estudo – e é gerida por todos seus integrantes. Se o dramaturgo analisa e sugere os encaminhamentos da cena, trabalha os aspectos referentes ao texto ao longo do processo, também fazem o diretor, os atores e os demais envolvidos em suas respectivas áreas. E nessa constante elaboração, o processo colaborativo permite que o espetáculo não se estagne em relação às experimentações após a estréia, tornando-se também um *work in process*.

Work in process

O processo colaborativo tem sido desenvolvido enquanto um *work in process*¹⁸ – expressão que conduz a noção de trabalho e de processo. Renato Cohen (2004) nos apresenta os dois termos da seguinte forma:

¹⁸ Ver: COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução, acumulam-se dois momentos: um, de obra acabada, como resultado, produto; e, outro, do percurso, processo, obra em feitura. (p. 20)

Como processo implica interatividade, permeação; risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto produto final. (p. 21)

Em nível de linguagem, conceito e procedimento o processo colaborativo tem extrema afinidade com o *work in process*, principalmente por ambos estarem em constantes modificações. Miriam Rinaldi (2006¹⁹: p. 16), atriz e pesquisadora do Teatro da Vertigem, que elaborou sua dissertação de mestrado sobre o trabalho do ator no espetáculo *Apocalypse 1,11* nos fala da aproximação entre o espetáculo analisado com o *work in process*, elemento percebido também pelo próprio Cohen.

Fazendo breves aproximações com *work in process*, podemos dizer que no processo de criação de *Apocalypse 1, 11* o risco foi uma constante, seja na forma de um desafio, daquilo que o projeto implicaria para os artistas envolvidos, ou como indefinição de conclusão do mesmo. O texto escrito não serviu como única matriz geradora e por se tratar de uma obra de criação coletiva houve a sobreposição de narrativas e justaposição de discursos como principais operações dramatúrgicas. Em seu processo de criação, privilegiou-se o texto cênico em detrimento do texto escrito. *Apocalypse 1, 11* manteve seu caráter de obra aberta à medida que foi apresentado, em meio ao processo, em leitura pública e ensaios abertos. Os procedimentos utilizados vêm de diferentes procedências, tais como técnicas corporais orientais, meditação Rajneesh, laboratório psicofísico, pesquisa de campo reforçando seu caráter interdisciplinar. O próprio Renato Cohen em seu livro *Work in progress na cena contemporânea* (São Paulo: Perspectiva, 1998, p. XXVI) toma o *Teatro da Vertigem* como exemplo.

Nesse misto de interferências de uma obra aberta, que se encontra em constante transformação, há espaço para o conceito de polifonia, reforçando o caráter aglutinador, permitindo que a escrita da cena em processo colaborativo ganhe outra dimensão, agora apoiada nas associações, justaposições, numa não-causalidade, alterando o paradigma aristotélico da lógica de ações, da fábula, da linha dramática.

¹⁹ RINALDI, Miriam. *O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalypse 1, 11*. 2006. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.

Polifonia – as variadas vozes na construção coletiva

No início do século XX, Gordon Craig encarava o texto teatral como **um dos** elementos do espetáculo e propunha a figura de um *régisseur* para compor os diversos elementos cênicos. Assim também reforçou Bertolt Brecht²⁰ (2005) quando questionou a função do texto no conjunto da encenação e por essa razão propôs um texto plural/polissêmico que pudesse despertar uma multiplicidade de leituras ao espectador.

A teoria brechtiana do teatro coloca, então, o problema do texto em termos novos. “Não se trata mais, com efeito, de saber que importância lhe deve ser atribuída em relação aos outros elementos do espetáculo, nem de definir um esquema de subordinação mais ou menos acentuada desses outros elementos frente ao texto”. (Roubine, 1998: p. 66). Brecht ainda interrogava-se sobre as possibilidades que o texto apresentava dentro do conjunto da realização cênica para representar diversos significados, seja por oposição àquilo que o palco deixa à mostra, seja por sua (in)adaptação a um determinado público.

Uma das originalidades da prática brechtiana consistiu em fazer intervir concomitantemente diversos modos de teatralização do texto: os diálogos, *songs*, projeções, *slogans* etc. A novidade dessa prática tem a ver com a invenção de um texto plural, cuja heterogeneidade reforça as possibilidades significantes, através da dialética semiológica que introduz. Pode-se caracterizar essa abordagem praticada por Bertolt Brecht como **polifonia**, que se define, segundo Maletta²¹ (2005: p. 47-48) da seguinte forma:

(...) Assim, mesmo havendo diferenças entre as várias acepções do termo, a seguinte definição contempla satisfatoriamente as múltiplas abordagens: polifonia é um termo emprestado da música e que se refere aos discursos que incorporam dialogicamente muitos pontos de vista diferentes, apropriando-se deles. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Em outros termos, a polifonia refere-se à qualidade de um discurso incorporar e estar tecido pelos discursos – ou pelas vozes – de outros, apropriando-se deles de forma a criar, então, um discurso polifônico.

Conforme explicitado logo acima, utilizar o conceito de polifonia nesse trabalho pode nos revelar aspectos importantes no que se refere ao teatro e especificamente ao processo colaborativo. Isso porque, se polifonia “se refere aos discursos que incorporam dialogicamente muitos pontos de vista diferentes, apropriando-se deles.” (Maletta, 2005: p. 47 – 48), o ato de

²⁰ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

²¹ MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação / UFMG, Belo Horizonte.

alguém apropriar-se do discurso do outro, revela que é preciso um movimento dessa pessoa para, colocando-se enquanto criadora, conseguir ser autor do trabalho e ainda assim, não só respeitar as outras vozes criadoras, como também incorporá-las ao seu discurso.

Não há nada de novo para o teatro ao falar em polifonia, pois o teatro por si só já é uma obra polifônica, conforme afirmou Barthes *apud* Maletta:

Barthes (1964) refere-se ao Teatro como uma ‘verdadeira polifonia informacional’. Segundo ele, o Teatro é uma ‘máquina cibernética’ que envia diversas mensagens simultâneas (vindas do cenário, figurino, da iluminação, e da postura, dos gestos e das palavras dos atores), algumas das quais permanecem – como, por exemplo, o cenário – enquanto outras mudam constantemente – a palavra, os gestos (Maletta, 2005: p. 50).

Acontece que não basta para esse estudo saber que o teatro é por si só, polifônico, se os autores (ator, dramaturgo, diretor etc.) do espetáculo não trabalham, de forma consciente, polifonicamente. Ou seja, é interessante uma incorporação da polifonia no fazer teatral, por parte de todos os envolvidos no processo, de forma a não só agir polifonicamente, como também, interdisciplinarmente²².

Assim, pode se observar que desde o Teatro Épico há um ponto de partida na tentativa de alterar a relação entre palco x platéia; texto x representação; diretor x ator. A partir daí, para o seu público, o palco não representa mais um espaço mágico, ilusionista, mas sim um local de exposição favoravelmente localizado. Para o seu palco, o público não significa mais uma massa humana hipnotizada, mas espectadores diversos que por interferirem na obra, são também co-autores da encenação. Para a sua encenação, o texto não é mais a base e nem o componente principal da obra, mas é colocado como mais um dos elementos que compõem o texto espetacular, tão importante quanto os demais.

Também os elementos componentes da cena – gestos do ator, cenário, figurino, sons, iluminação etc. – passam a ser utilizados para a elaboração do discurso teatral. O palco então passa a emitir variadas e diferentes vozes, valendo-se dos vários elementos constituintes desse discurso. Na valorização dos elementos cênicos que estavam submersos, aqueles ultravalorizados, como o texto, por exemplo, realocam-se em um patamar próximo dos

²² “O prefixo ‘inter’ vai indicar a inter-relação entre duas ou mais áreas, sem que nenhuma se sobressaia sobre as demais, mas que se estabeleça uma relação de reciprocidade e colaboração, com o desaparecimento de fronteiras entre as áreas do conhecimento.” (Richter, 2002: p.85). RICHTER, Ivone. *Multiculturalidade e Interdisciplinaridade*. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.

demais. Transformado em um palco polifônico, cada elemento de linguagem se manifesta e se relaciona na estruturação da linguagem cênica.

Acreditamos que essa modificação na elaboração da cena teatral tem ligação direta com a nova relação pretendida entre o palco e a platéia, uma vez que esse teatro utiliza de todos os seus elementos cênicos para tecer o discurso, a fim de provocar e estimular o espectador na criação conjunta.

Se com o efeito de distanciamento, Brecht propunha a fragmentação e, conseqüentemente, gerava a tensão entre as partes, propunha a descentralização das hierarquias e a valorização do fragmento, como disse Halima Tahan (1998) ao escrever sobre a atualidade do pensamento brechtiano:

O distanciamento gera um efeito de fragmentação do relato cênico; ao quebrá-lo mediante a erupção de novas vozes, descentraliza-o e polifoniza-o; ele opera em um limite entre a realidade e a ficção, ilumina-o intensificando suas bordas. Essa revalorização do fragmento que se tem produzido em nossa época, a partir de obras como a de Walter Benjamin – amigo e estudioso de Brecht – abra caminho para fazer, no teatro, uma leitura que recupere essas partes da poética brechtiana; um dos pontos de encontro entre o teatro moderno de Brecht e as mais variadas recentes propostas. (Tahan²³, 1998: 8).

Essa fragmentação abre espaço para evocarmos a proposta brechtiana no teatro colaborativo, propondo variadas vozes na composição do discurso cênico e, que, segundo Ana Maria Silva²⁴ (2001: p. 141-142):

Em sua autonomia artística e também significativa, estas linguagens traçam percursos paralelos e muitas vezes independentes, tramando histórias e acionando mecanismos poéticos. Elas são atualizadas no desenrolar do evento teatral e colaboram para criar ações e associações conflitantes ou não entre imagens e sons, entre tempos e lugares, entre os dizeres de outrora e os dizeres de agora. O corpo, o texto, a cena, a música são componentes desta dramaturgia que não se desenvolve somente através da linguagem verbal, mas que também pensa a cena e a atuação dos atores plasticamente, criando sínteses poéticas através do confronto entre os vários sistemas significantes.

²³ El distanciamento genera un efecto de fragmentación del relato escénico; al quebrarlo mediante la irrupción de nuevas voces lo descentra y lo polifoniza; ella opera en el espacio límite entre realidad y ficción, lo ilumina intensificando sus bordes. La revalorización del fragmento que se ha producido en nuestra época, a partir de obras como la de Walter Benjamin – amigo y estudioso de Brecht – abre el camino para hacer, desde el teatro, una lectura que recupere esos aspectos de la poética brechtiana; uno de los puntos de encuentro entre el teatro moderno de Brecht y las más recientes propuestas. (Tahan, 1998: 8).

²⁴ SILVA, Ana Maria Rebouças Rocha. *Poética Cênica na Dramaturgia Brasileira Contemporânea*. 2001. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.

Se pensarmos que o distanciamento brechtiano provoca a polifonia, podemos entender que a descentralização das partes não as enfraquece, pelo contrário, torna-as autônomas perante o todo. Assim, o distanciamento, pode se proceder através de qualquer um dos mecanismos cênicos: cenário, música, luz, ator etc. E, dessa forma, afirma Maletta (2005: p. 100):

Cabe ressaltar que só foi possível para Brecht propor uma reformulação da dramaturgia do espetáculo em função de uma atuação polifônica. Principalmente porque a estrutura da cena teatral brechtiana é essencialmente construída por meio do contraponto entre o ilusionismo e o distanciamento.

Rosenfeld (2002) descreve explicitamente a atuação polifônica do ator no teatro épico, enfatizando a incorporação de dois diferentes pontos de vista, a partir do contraponto entre o discurso do próprio ator e o discurso da personagem:

Ao distanciar-se do personagem, o ator-narrador, dividindo-se a si mesmo em “pessoa” e “personagem”, deve revelar a “sua” opinião sobre este último; deve “admirar-se ante as contradições inerentes às diversas atitudes” do personagem (*Pequeno Organon*, § 64). Assim, o desempenho torna-se também tomada de posição do “ator”, nem sempre, aliás, em favor do personagem. O ponto de vista assumido pelo ator é o da crítica social. Ao tomar esta atitude crítica em face do personagem, o ator revela dois horizontes de consciência: o dele, narrador, e o do personagem; horizontes em parte entrecruzados e em parte antinômicos. (p. 162).

Não só o ator passa a agir de forma polifônica na elaboração do discurso cênico contemporâneo, pois desde a descentralização do texto dramático instaura-se uma dinâmica em que os diferentes sistemas sónicos (a imagem, a iluminação, o som etc.) dão outra dimensão à criação, contribuindo para compor uma encenação polifônica.

A partir de então, Ryngaert (1998) chama a atenção para o fato de que, a partir da metade do século XX, com essas vozes tornando-se explicitamente evidentes no discurso cênico há uma maior percepção por parte do espectador. Este então passar a ser visto como um colaborador do acontecimento teatral e em muitas propostas teatrais é incorporado diretamente ao evento. Essa expansão da cena em seus múltiplos elementos constitutivos, não textocêntrica, tem uma rica história ao longo do século XX, incorporando tanto a experiência épica quanto inúmeras outras que redefiniram e ampliaram as possibilidades no campo das textualidades cênicas.

O Espectador

Essa preocupação com o olhar do espectador tem sido muito destacada nos trabalhos do Teatro da Vertigem, pois pelos princípios do trabalho colaborativo, o espectador também é um dos criadores. A ele é dado lugar decisivo na criação do espetáculo, pois modifica/re-significa a obra a cada encontro e, conseqüentemente, faz seus criadores revisarem o espetáculo constantemente, em se tratando de uma obra em processo. Ainda o Teatro da Vertigem ao intervir sobre espaços públicos propõe ao espectador uma nova relação com a cidade, alterando sua forma de agir sobre os espaços e de se perceber enquanto sujeito político-histórico-social, pertencente àquela dinâmica. Portanto,

(...) alteram-se as relações de vozes e textos matriciadores do espetáculo: axiomáticamente estão em jogo três vozes que agenciam o texto, lugar e presença – a voz/texto autoral, apriorística, a voz do *performer*/ator e a voz do encenador, organizador da *mise-en-scène* expressiva. (...) Insemina-se, de outro lado, uma quarta voz expressante – a voz do receptor-autor – por vias da interatividade, em que essa participação cresce, interferindo, mediando e criando texto numa série de manifestações. (Cohen, 2004: p. XXVII).

Quanto ao processo de escritura do espectador, essa encenação polifônica, permite com que ele possa fazer uso de seu papel ativo durante a representação e inferir a respeito do sentido da obra, sendo mais um a co-habitar a relação cênica.

Uma escritura que, detonada, invade os sentidos do espectador, atacando-o por todos os lados; através do racional e do sensorial, da visão e da audição. Textos cujos fios são pavios que inesperadamente inundam o imaginário do espectador/ouvinte com pequenas explosões de microcenários que se chocam com os lugares concretos que a cena mostra. Os textos falados pelas personagens pintam cenários. (Silva, 2001: p. 142).

Essa possibilidade de participação do espectador é um resgate do teatro pós-dramático, segundo Lehmann (2002). Para ele, o teatro deve construir uma opção de comunicação direta, ao vivo e real, numa sociedade dominada pela mídia. Trazer o espectador para o jogo, mesmo que ele não seja obrigado a jogar, é criar uma situação política concreta – trata-se da relação que cada um estabelece com o que ocorre à sua volta. É político, mesmo sem transmitir verbalmente uma ideologia ou um conceito.

Há também uma mudança por parte do espectador no que Lehmann (2002) identificou como o surgimento de uma postura ética. Mesmo tendo possibilidade de perturbar ou destruir

o espetáculo, esse espectador é tomado por um sentido de responsabilidade por aquele processo, pois se sente parte dele. Além do mais, “nesse tipo de apresentação, qualquer espectador pode se tornar o único espectador. Porque, para cada espectador, todos os outros fazem parte do espetáculo também, e ele é o único que está vendo tudo” (Lehmann, 2002: p. 12).

A seleção do material pelo coletivo

Também a pesquisa nesse tipo de processo está presente do início ao fim, visto que os criadores precisam investigar, durante a produção da cena: o que permanece, quais caminhos devem ser aprofundados e quais escolhas são fundamentais para o desenvolvimento do trabalho. Lembrando que escolher implica em separar, em eliminar diversas outras idéias, cenas, pesquisas, pela qual os criadores precisam optar.

Durante o próprio processo já ocorre uma investida em determinados caminhos de criação. O *canovaccio* – estratégia dramática usada no processo colaborativo por permitir que o grupo tenha uma dimensão, ainda que resumida, do trabalho – pode ser encarado como uma forma de seleção do material, na medida em que sugere uma estrutura com base na pesquisa e em algumas improvisações e não em outras.

Esses critérios de seleção procuram escolher o material que mais se adequa à estrutura pretendida. Se o diretor responde pela encenação tendo em vista o espetáculo, opta pelas melhores soluções cênicas, independentemente de quem criou esta ou aquela cena. O mesmo acontece com o dramaturgo, que, embora interfira nas demais criações, tem responsabilidade específica com a dramaturgia.

O período de seleção do material é o que mais gera conflitos e o processo colaborativo só ocorre por meio do estudo e aprofundamento do material criado e no encontro/confronto de opiniões embasadas. Todos os componentes devem bancar sua função/autoria num embate igual de criação. Nessas empreitadas é que o coletivo ganha outra dimensão, para além do trabalho em parceria, os integrantes passam a ter que aprimorar não apenas seu discurso cênico como também seu posicionamento frente à criação, preocupando-se com todas as etapas de criação. O olhar para o todo é necessário e imprescindível para esses novos criadores.

A novos processos correspondem novas possibilidades cênicas e dramatúrgicas

Peter Szondi²⁵ (2001) enveredando-se pelas teorias de Adorno e Hegel refletiu sobre a dualidade entre forma e conteúdo e afirmou que para novos conteúdos seriam necessárias outras formas. Assim, o drama, enquanto forma, abarcava determinados temas e períodos históricos passando a ser contraposto pelo gênero épico que passou a dar conta do *novo homem* e de suas novas formas.

É importante destacar que a partir da criação coletiva esse movimento de *oxigenação* da encenação passa a contar com variadas possibilidades de criação, dando oportunidade e fazendo com que os criadores passem a investigar múltiplas formas em seus coletivos, caracterizando um espaço de pesquisa e aprofundamento na linguagem estética.

Rupturas no decorrer da ação teatral são realizadas. Esta não se desenvolve como uma linha vertical cujo ápice é o desfecho dramático. A ação é interrompida constantemente, com comentários, argumentos contraditórios, para que o espectador possa refletir, fazendo, portanto, a des-dramatização da ação.

Hans-Thies Lehmann²⁶ (2002) prefere denominar esse teatro de pós-dramático, porque:

em vez de representar uma história com personagens que aparecem e desaparecem em função da psico-lógica da narração, é fragmentado e combina estilo díspares e se inscreve numa dinâmica da transgressão dos gêneros. A coreografia, as artes plásticas, o cinema e, certamente, as diferentes culturas musicais, o atravessam e o animam. (2002: p. 3).

Lehmann identifica na década de 1980 uma pesquisa atenta sobre novos moldes de erguimento do espetáculo, pois o texto, já destronado, desloca o foco da criação para a cena fazendo com que a análise textual de um espetáculo não se restrinja aos aspectos literários apenas, partindo, pois, para uma análise da própria realidade teatral. Parafraseando Anne Ubersfeld²⁷ (2005) pode-se afirmar que o teatro não apenas promove um diálogo entre os personagens, mas também entre todos os elementos da cena. Portanto, tendo a cena como ponto de partida para tecer o discurso cênico, abandona-se a instância da origem/fonte do

²⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Trad. De L.S. Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

²⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

²⁷ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

discurso e se pluralizam as instâncias de emissão da cena, conduzindo a novos modos de percepção.

Questão coletiva/criação compartilhada

O coletivo assumiu grande importância para a criação teatral e, nesse sentido, tem proporcionado uma renovação na cena, enquanto modo de criação e enquanto produto estético.

Antônio Araújo observa que o Teatro da Vertigem no primeiro trabalho precisou encontrar um assunto que os provocasse e ao mesmo tempo dialogasse com questões que os inquietava, daí a necessidade da investigação colaborativa – já que queriam escrever uma obra com as mãos de todos, que sairia daquela forma, porque aquelas pessoas estavam juntas naquele lugar e naquele instante com um único objetivo. E já que seria uma obra escrita a *tantas mãos*, cada uma deveria contribuir com o que tem de melhor e, portanto, dialogar com o que o outro propõe, questionar, ser questionado, desafiar, ser desafiado etc. Assim, já que todos são os *donos* da obra, não haveria porque alguém controlar o processo de trabalho, mas sem perder de vista que cada função tem um trabalho específico e que o espetáculo necessita que todas dialoguem entre si – retroalimentando-se.

Percebe-se que neste aspecto, o Teatro da Vertigem (SP), através do processo colaborativo, partiu de um mesmo ponto que grupos da criação coletiva partiram, como o *La Candelaria*²⁸ (Colômbia) e o *Living Theatre*²⁹ (Estados Unidos): a construção cênica compartilhada a partir de motivações específicas de seus criadores. Tiveram que produzir a cena a partir de requisitos fundamentais para aquele coletivo de criadores, pois além de não encontrarem obras que abarcassem o interesse coletivo, sentiam a necessidade de uma criação compartilhada entre todos os seus membros. O espetáculo, portanto, é o acúmulo das experiências em ensaio, em que a dramaturgia vem à tona por meio de um jogo de tentativa e erro.

²⁸ Santiago Garcia (1988) integrante do Teatro *La Candelaria* na Colômbia, comenta que apesar de as camadas populares gostarem das obras de Brecht ou de Peter Weiss percebeu que precisavam apresentar peças que tratassem de assuntos de interesse daquelas pessoas e mais diretamente dos problemas que são próprios daquela classe trabalhadora. Por isso: “(...) Começamos a procurar obras latino-americanas e encontramos pouquíssimas; e fomos obrigados a escrever nós mesmos os textos que preenchessem esses requisitos fundamentais”. (GARCIA, 1988: p.113) (Grifos meus). In: GARCIA, Santiago. *Teoria e Prática do Teatro*. Trad. Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Hucitec, 1988.

²⁹ O *Living Theatre* será discutido logo em seguida.

A partir da criação em conjunto (criação coletiva e processo colaborativo) diversos grupos passaram a fazer uso de suas próprias *memórias* na pesquisa da elaboração cênica, apostando na experiência de cada indivíduo, elaborando obras que abordam questões cotidianas, numa dramaturgia fragmentada e plural, a ponto de realizar combinações com outras linguagens, tal como a cinematográfica, a performance, a circense etc. Esse processo de ruptura permitiu a abertura de “espaço para as formas híbridas, combinadas ao texto. Essa flexibilização da forma dramática ampliou o alcance do texto cênico, oxigenando a cena e gerando uma nova³⁰” (Garcia, 2004: p. 25) (Tradução do autor).

A coletivização dos procedimentos teatrais apropriada distintamente pelos praticantes da criação coletiva e do processo colaborativo é motivo de nossa próxima reflexão. Buscaremos investigar quais as especificidades dessa coletivização e, afinal, quais os ganhos cênicos proclamados por essa investida no coletivo.

1.2 – A criação coletiva e o processo colaborativo

Não somente o grupo se transforma em coletivo, mas passa a ser autor e a co-dividir o processo de montagem das peças. Cada membro contribui com a sua única qualidade humana, participando do processo de encenação e contribuindo com suas aptidões técnicas e artísticas colaboram na iluminação, na música, na cenografia, nos adereços, costumes coisas práticas. As peças assim obtidas são inovadoras por permitirem aos atores representar a si mesmos e não mais personagens de ficção. Liberdade enfim. (Troya³¹, 1993: p.08)

Ilion Troya (1993) ao refletir sobre o trabalho do *Living Theatre* resgata aspectos importantes da criação coletiva, dos quais chamamos à atenção para a importância dada a cada membro em expressar-se junto ao grupo, contribuindo em todas as fases de execução de uma obra.

Trazer para esse trabalho a discussão sobre a Criação Coletiva é fundamental na compreensão dos coletivos aqui estudados, pois em tese esse modo de fazer teatral tem sido investigado por diversos autores³². Todavia, não nos importa discutir se havia ou não algum

³⁰ “(...) se abre espacio para las formas híbridas, combinadas del texto. La flexibilización de la forma dramática amplía el alcance del texto escénico, oxigenando la escena y generando una nueva.” (Garcia, 2004: p. 25).

³¹ TROYA, Ilion. *Fragmentos da vida do Living Theatre*. 25º Festival de Inverno da UFMG. Ouro Preto/MG, Julho de 1993.

³² ABREU (2003), FERNANDES (2000), GARCIA (2006), NICOLETE (2005), TROTTA (2006) etc.

tipo de hierarquia nos coletivos apresentados e, sim, como estes se organizavam na criação conjunta – o que é diferente de um grupo para outro.

Temos alguns aspectos em comum nesses coletivos, como por exemplo, a tentativa de fazer com que cada componente e cada área de criação tenha “vez e voz” no trabalho. A criação coletivizada do texto, dos personagens, do cenário, figurino, iluminação etc. era elaborada a várias “mãos”, usando da improvisação para a experimentação cênica. Outro aspecto que, conseqüentemente, fazia identificar um coletivo que criava a partir desses moldes é o que aponta Rosyanne Trotta (2006: p. 102) a seguir: “A forma de produção cooperativada, a restrita ficha técnica e a confecção coletiva dos objetos e elementos de cena **produzem uma linguagem que expressa a identidade cultural do grupo.**” (Grifos meus). Perceber a “identidade cultural do grupo” era possível nessas produções, pois, geralmente, viviam em comunidades e teciam um discurso cênico em sintonia com sua proposta de vida. Liberdade na criação, na vida, na arte.

A formação teatral no Brasil tem se dado em boa parte também através dos grupos, o que representa sua importância não só hoje, como nas décadas anteriores. Silvana Garcia (2006) discute a importância do trabalho de grupo no país e aponta que “há no trabalho do coletivo uma qualidade que não se encontra normalmente no elenco por associação circunstancial e nas companhias de repertório tradicionais” (2006: p. 219), isso devido à pesquisa de linguagem desenvolvida pelos grupos ao longo dos trabalhos, à afinidade de interesse entre seus membros, aos objetivos comuns, fazendo com que, nas relações, haja uma pesquisa no processo de criação e, portanto, em seu resultado. Um exemplo é o próprio José Celso, junto ao Oficina, ao elaborarem a concepção de “te – ato”, uma pretensão de conduzir o espectador a uma transformação de pensamento e atitude, tornando-se, em vez de simples contemplador, um atuador. Com isso, “o grupo, na sua conformação particular concreta, já é seu primeiro produto e todas as etapas de produção artística buscam e confirmam essa identidade” (Garcia, 2006: p. 219).

O *descentramento* da noção de sujeito, em meados da década de 60 e 70 ajuda a desvelar o motivo que contribuiu para esse posicionamento, pois para Stuart Hall³³ o sujeito pós-moderno não teria uma identidade:

fixa, essencial e permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos

³³ HALL, Stuart. *A identidade cultural pós-moderna*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente (Hall, 2001, p.13).

Nos grupos que se caracterizaram pela criação coletiva havia um acúmulo de funções. Não existia um dramaturgo, mas uma dramaturgia coletivizada, também não havia um encenador, mas uma encenação coletiva etc. Acontece que essa prática trazia alguns elementos contraditórios, pois se cada elemento do grupo participava de todas as funções, não necessariamente tinha habilidades e interesse nos vários campos. Dessa forma, notamos que sempre havia alguém no grupo que assumia determinada função, ainda que não deliberadamente.

Rosyane Trotta (2006), no verbete sobre a *Criação Coletiva* no *Dicionário de Teatro Brasileiro*, aponta que os fins usados no processo coletivo são distintos, ou seja, existem objetivos diferenciados quando hoje um grupo cria a partir dos moldes coletivos. Se na década de 1970 havia um posicionamento político declarado e, assim, agir coletivamente era uma maneira de burlar o sistema, hoje, talvez, a criação coletiva tenta levar o criador a engajar-se em todo o processo de criação e realização da obra, evitando que esse artista fique imerso apenas no seu *locus* de investigação.

Já Antônio Araújo também defende esse ponto no processo colaborativo, pois aposta que não só o diretor e o dramaturgo têm responsabilidade na estruturação do discurso cênico, estando o ator apenas na *linha de montagem*, cumprindo ordens e estando à mercê das concepções alheias. Esse também, enquanto criador, precisa se colocar e ter voz ativa em todo o processo de construção do discurso a ser apresentado, também, por ele.

Há, no entanto, outros fatores que podem ser considerados na compreensão deste movimento que leva a um retorno das funções no processo colaborativo. A marca do individualismo, por exemplo, tão presente após o período da globalização, pode ser também investigada e inquirida como uma das transformações de fundo presente nessa relação entre o indivíduo e o coletivo, no deslocamento da criação coletiva ao processo colaborativo, pois ainda que a autoria da obra seja compartilhada por todos os criadores, cada um assina sua área específica de criação.

Quanto à caracterização dos grupos que praticavam a criação coletiva na década de 1970, no Brasil, Sílvia Fernandes (2006a), os define como: “equipes de produção teatral que se organizam em cooperativas de produção, o que acaba determinando a autoria comum do

projeto estético e a tendência à coletivização dos processos criativos”. E mais à frente a pesquisadora dá indícios que essa “coletivização” era proposital e pensada, pois “o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho”. (Fernandes, 2006a: p. 152).

Agir no âmbito *privado* (dentro do grupo) era uma tática para infringir as regras impostas pelo *público* e a tentativa de diluição do *poder* através da criação artística no interior do grupo, uma forma de não seguir junto à sociedade estratificada e capitalista, a divisão social e hierarquizada do trabalho, pois pretendia burlar o sistema vigente.

A emergência daqueles coletivos relacionava-se ao contexto político-social, pois naquele período no Brasil, com o Golpe de 1964, o país entrou em verdadeira repressão artística/cultural, política e estética, e com isso, os artistas de teatro, consciente ou inconscientemente, foram responsáveis também pela reorganização de uma camada da sociedade no combate à ditadura militar. É sabido que nesse mesmo período, a arte utilizou-se de astúcias e, como diria Michel de Certeau³⁴ (1994), de *táticas* para encobrir suas denúncias e descontentamentos vigentes. Chamando de *tática* o que aponta Certeau (1994: p.100-101):

A tática é movimento ‘dentro do campo de ação do inimigo’ como dizia von Bulow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ocasiões e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ele ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas uma docilidade do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar vigilante as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.

A relação existente na criação afirmava a força coletiva, dava voz ativa a cada um e ao grupo, alimentava-se das opiniões e da reflexão conjunta e projetava socialmente as inquietações, críticas e o combate implícito ou explícito à ditadura.

É preciso entender, porém, que a criação coletiva no Brasil não aconteceu sempre com o mesmo propósito daquela realizada nos outros países da América Latina. O *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (Rio de Janeiro) é um exemplo, já que faziam uma manifestação artística-lúdica que caracterizava-se como meio eficaz de auto-expressão. Hamilton Vaz Pereira

³⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. E.F. Alves. 2ª ed., Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

(diretor do grupo) criticava o trabalho ligado à interpretação, pois revelava que o produtor e o diretor teatral buscavam um *fisic de role* da personagem, escondendo o ator – sujeito daquela criação. Essa preocupação modificaria sua postura frente ao teatro e a saída/procura para a criação coletiva vem, não apenas como outra forma de agir sobre o teatro, mas também, eliminar a transformação do ator em personagem.

Evoquemos as teorizações de Bertolt Brecht (2005) que eram demasiadamente apreciadas nesse momento e que tiveram forte influência no teatro latino-americano. Brecht recusou a interpretação do ator à base da emoção, pois essa visava atingir o universo afetivo do espectador e acabava por aluciná-lo, assim propôs o efeito de distanciamento que definimos como:

Distanciar é dar-se o tempo para mostrar todas as faces de um objeto ou de uma situação, em vez de fazê-las passar a quente num grande movimento, como um prestidigitador. É atribuir ao referido objeto, à referida situação, o peso da reflexão e da presença do ator que critica ou aprova o que mostra, e quer ressaltar o lado ‘estranho’ de um evento. (Aslan, 2003: p.166).

A teoria brechtiana foi fundamental por escancarar o acontecimento teatral, ou seja, quebrar com o ilusionismo, rompendo com a quarta parede que separava o palco da platéia, mostrando de vez que o acontecimento teatral é artificial, ou seja, não era vida corrente. Isso não é apenas uma opção estética, mas também um posicionamento ideológico, pois ao denunciar o *poder* que hipnotizava as multidões mantendo os *corpos dóceis*³⁵, engavetava o senso crítico do espectador.

Fazer com que o ator apareça em cena, eliminando a metamorfose é outro elemento de desvendamento, característico da pesquisa de Jerzy Grotowski³⁶ (1976) em sua primeira fase, que centralizou forças no desenvolvimento do trabalho do ator sobre si mesmo, buscando um teatro para o qual os únicos elementos realmente imprescindíveis fossem o ator e o espectador.

A figura do ator é peça chave para a concretização das propostas na criação coletiva, uma vez que centraliza suas experiências para teatralizar seu cotidiano “a partir de estímulos que visam especialmente à ocupação eficiente do espaço e à ampliação de gesto e voz.” (Fernandes, 2000: p. 14). É nesse contexto que o trabalho do ator ganhou outra dimensão dentro da obra teatral, pois deixou de ser aquele que “dá vida ao texto do autor” para

³⁵ “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” (FOUCAULT, 2004: p. 118).

³⁶ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

participar na criação do sentido do espetáculo. Conseqüentemente, esse ator não retém sua criação original, pois recebe de volta dos outros envolvidos, aquele primeiro esboço, agora com outra carga de significados.

Nesse momento surge a imagem do “ator-rei”, pois esse torna-se múltiplo: ao atuar, produzir texto, e segundo Ryngaert (1995: p. 30):

(...) É essa imagem do ator-rei, produtor do texto e do sentido, que nossa época retém quando lhe acontece fazer o processo do texto. Como se libertar-se do texto permitisse escapar à rotina da representação e restabelecesse a capacidade do ator de invenção direta. A improvisação é mitificada porque autoriza a cada momento a criação do ator e restabelece o contato íntimo entre o corpo do ator e seu imaginário. Não mais dizer as palavras de um outro ofereceria uma sensação única de liberdade.

Aslan (2003) destacou a criação do ator do *Living Theatre*, pois a ele é dado um tema para que improvise, devendo “reagir de acordo com sua personalidade” (2003: p. 297). Ao decidir ser da comunidade, o pré-requisito para que possa fazer parte é aceitar as regras de vida daquele coletivo, não importando se é um ator que possui algum tipo de técnica ou uma pessoa sem experiência teatral. Comungam com um ator que se posicione diante das circunstâncias dadas na vida, questionador e provocador, que não precise de nenhum artifício para colocar seu pensamento às outras pessoas, apenas a si próprio.

A criação coletiva ficou conhecida por propiciar uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo, pois conforme Luís Alberto de Abreu (2003³⁷: p.33): “Todos traziam propostas cênicas, escreviam, improvisavam figurinos, discutiam idéias de luz e cenário, enfim, todos pensavam coletivamente a construção do espetáculo dentro de um regime de liberdade irrestrita e mútua interferência”.

O espetáculo era apresentado com múltiplas opiniões em cena, que muitas vezes não eram transformadas em *objeto de apreciação* para um futuro espectador, o que levou a inúmeras críticas, muitas referenciadas no modelo do teatro convencional. Essa postura demasiadamente democrática levou alguns grupos a não terem propostas estéticas muito claras para seus trabalhos e, como cada componente deveria sentir seu discurso incorporado ao resultado final, muitas dessas obras colocavam em risco a precisão e a clareza do discurso cênico.

³⁷ ABREU, Luís Alberto de. *Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. Cadernos da ELT, Santo André, v.1, n.0, p. 33-41, mar. 2003.

O *todo mundo faz tudo* tão recorrente na criação coletiva é analisado por Sílvia Fernandes (2002) ao avaliar o espetáculo *Trate-Me Leão* (do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone – Rio de Janeiro) como “(...) responsável por uma quantidade considerável de cenas prolixas, repletas de referências em que cada participante se sentia democraticamente representado” (Fernandes³⁸, 2002: p. 37). Ou seja, sentir-se *democraticamente representado* enquanto criador, colocando suas questões numa obra que iria ser levada ao público era uma forma de driblar o sistema vigente e denunciar uma repressão instaurada sobre os coletivos criadores que usavam da linguagem teatral para se manifestar.

Para Antônio Araújo (2006³⁹) essa perspectiva do *todo mundo faz tudo* embutia alguns traços de manipulação, pois o “(...) dramaturgo ou o diretor pregava tal discurso coletivizante visando camuflar um desejo de autoridade e, dessa forma, evitava confrontos e conflitos com os outros integrantes do grupo” (p. 128). Avaliamos que, de forma estratégica, negar o poder pode ser uma forma de exercê-lo, pois o que prevalecia no discurso era a irrestrita liberdade, enquanto que a prática não se mostrava dessa forma, pois, em geral, havia quem tomava as decisões e posicionamentos éticos-estéticos, e, certamente, isso se dava no *Asdrúbal*.

Hamilton Vaz Pereira revelou que era um posicionamento ideológico cada membro do *Asdrúbal* ser criador em cada área, visto que: “somos várias sensibilidades dentro de um espetáculo e não a sensibilidade de um autor ou de um diretor a quem todo o grupo está filiado” (Pereira *apud* Fernandes, 2000: p.72). Esse *modus operandi* vem na contramão do que se fazia no teatro até então, pois para Hamilton:

Essa descentralização do autor e do diretor tem a ver com um caminho próprio do grupo em acreditar que se as pessoas estão dentro de um esquema de produção para se sustentar, para comer à custa do seu próprio trabalho, elas deveriam ter uma capacidade maior de imaginar, de querer, de produzir a arte, de produzir teatro. (Pereira *apud* Fernandes, 2000: p.72).

Ao contrário do que se falava “*todo mundo faz tudo*”, Sílvia Fernandes (2000) corrige dizendo que “*todo mundo opinava em tudo*”, pois na criação coletiva, além de todos opinarem em tudo, executarem várias funções, todos *também eram atores*. No entanto, era um

³⁸ FERNANDES, Sílvia. *O Lugar da Vertigem*. In: *Trilogia Bíblica* (Teatro da Vertigem). Apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002. (p. 35 – 40).

³⁹ ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*. In: Sala Preta. ECA/USP. Nº6, 2006 (p. 127 - 133).

ator que criava o cenário, dava palpite na iluminação, fazia maquiagem, criava coreografias e atuava.

Podemos observar que um aspecto está contido no outro, ou seja, pelo fato dos criadores terem voz ativa no processo é comum que o produto seja, muitas vezes, essa somatória que forma um conjunto de idéias apresentadas por todos. Devido a isso, o resultado artístico apresentava-se aos de fora do processo (público, críticos etc.) como um emaranhado de idéias/propostas. E “o conceito de uma cena não era atingido pela síntese, mas pelo acúmulo de informações agrupadas por analogia, o que resultava numa impressão caótica, causada pelo excesso de dados concomitantes” (Fernandes, 2000: p.38).

O fato de *vivenciar* o processo de criação coletiva era o determinante dessa prática. Segundo Reinaldo Maia (2004: p. 2):

O processo de criação coletiva de alguma maneira, em estrito senso político, é a solução encontrada para uma criação estética que se encontrava 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.

O autor para o *Living Theatre* deveria viver as mesmas experiências cotidianas que o grupo. Ter um texto “de fora” daquele coletivo não era uma forma de exercer a democracia e a liberdade criadora, mas sim o controle e a hierarquização.

Os grupos que praticavam a criação coletiva tinham a necessidade de uma *fala* que fosse criada e expressa pelo próprio coletivo – uma escrita/assinatura cênica coletivizada – uma identidade. O esvaziamento de textos dramáticos nessa época não é proveniente de uma falta de peças escritas, pois havia ainda dramaturgos que faziam seus trabalhos de outras formas. Acontece que esses grupos mantinham a escrita *quente* – aquela na qual o responsável pela escrita está diretamente na sala de ensaio, colhendo, amadurecendo e improvisando junto aos atores.

Maia (2004) ainda afirma que a criação coletiva não foi apenas uma resposta aos problemas da cena vigentes na época, mas também responsáveis pela consolidação de um *pensar* que interferisse na contramão do sistema ditatorial. As contribuições de Michel Foucault⁴⁰ (2004) para esta reflexão são de grande valia a fim de discutirmos sobre a sociedade disciplinadora. Atende ao ponto que os criadores pretendiam naquele período: com

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: a história da violência nas prisões*. 29ª ed., Petrópolis: Vozes, 2004.

essa prática, levar, através da cena teatral, toda a reflexão travada no âmbito *secreto* e com isso mostrar uma forma de *burlar* as regras impostas pelo poder instituído.

Patrice Pavis⁴¹ (2000) ressalta que a criação coletiva estava na contramão do império estabelecido há longos anos pelo autor de teatro – textocentrismo – e que também vinha contrapor a soberania do encenador e por isso:

(...) essa forma de criação é reivindicada como tal por seus criadores desde os anos sessenta e setenta. E está ligada a um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo em um grupo, a fim de vencer a ‘tirania’ do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e tomar todas as decisões estéticas e ideológicas. (Pavis, 2000: p. 79).

No Brasil, o encontro do Teatro Oficina com o *Living Theatre* no ano de 1970, destacou-se como um importante momento em que o coletivo rompeu a sua forma de criação teatral e buscou revisar suas relações com o espectador, passando a agir politicamente através do discurso teatral.

1.2.1 – A criação coletiva nos grupos: O Teatro Oficina (Brasil) e o *Living Theatre* (Estados Unidos)

Foi no ano de 1970 que o Teatro Oficina esteve em contato direto com o *Living Theatre*, quando esse veio ao Brasil pela primeira vez. Os dois coletivos possuem vários pontos em comum, dentre os quais, merece destaque a postura política combativa e as experimentações cênicas inovadoras. As pesquisas que traziam o grupo norte-americano ao Brasil diziam respeito à experiência em espetáculos que “deixavam de ‘falar’ sobre idéias revolucionárias para ‘agir’ revolucionariamente” (Lemos, 2000: p.36). Para o *Living*, provocar a ação do espectador era uma questão fundamental, conforme aponta Ilion Troya (1993: p.09): “Não bastava tampouco romper a passividade do público, incitando-o a protestar. Queria corrompê-lo com força de vida, enchê-lo de êxtase e consciência revolucionária, sugerindo possibilidades de ser e de agir”.

⁴¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Vivenciar no grupo os ideais revolucionários que almejavam para a sociedade era uma forma de dar início à transformação. Era preciso mudar todas as estruturas já condicionadas pela qual viviam a fim de causar uma reverberação aos de fora – espectadores. É nesse sentido que reverberam as palavras de Jean-Jacques Lebel:

Agora sabemos que não podemos nos libertar das enfermidades do capitalismo se não nos desprendemos do dinheiro. Não podemos nos livrar do dinheiro sem transformar a psicologia, nem as relações sociais sem transformar a psicologia e as relações humanas. Não podemos transformar a psicologia, nem as relações sociais sem transformar e liberar a sexualidade. Não se pode realizar uma revolução em um só nível. Sem isto, vamos direto ao fracasso. O homem vive em numerosos níveis e a revolução deve efetuar-se simultaneamente em todos esses níveis. Não podemos continuar com o mesmo sistema de educação se pretendemos destruir o princípio da autoridade. Não podemos continuar com o mesmo sistema familiar fundado sobre o princípio da autoridade, se queremos abolir o estado (porque este não é mais do que um reflexo). É necessário transformar a estrutura da sociedade. Inventar outra. (Lebel *apud* Lemos, 2000: p. 36)

Esse discurso do *Living Theatre* é bem mais radical do que o do Oficina quando analisado sobre o período da elaboração de *Gracias Señor*. Os integrantes do *Living* precisavam fazer uma revolução em todos os aspectos de suas vidas, pois deveriam ser membros não só do grupo, mas de uma organização de convivência e de trabalho, baseada nos seguintes ideais: coletivização das funções e tarefas, independência do grupo e de seus integrantes, desligamento do capital, do poder e da violência e liberação sexual: “Beck e Malina contestam a sociedade capitalista, recusam o circuito comercial do teatro, a própria forma do teatro, desde a arquitetura até a escrita e a atuação” (Aslan, 2003: p. 297).

A própria mudança na forma de viver é essencial para a manutenção do grupo e por isso trabalham na liberação do homem em todos os níveis. O caráter transgressor de seu teatro nas ruas, além de denunciar a cara segregacionista que as cidades adotam, transgride as regras de uso das cidades e por isso se caracterizam como acontecimento de ruptura.

Se a criação coletiva ficou marcada pelas rupturas que propôs ao acontecimento teatral, não estaria o processo colaborativo renomeando essa prática para fugir das vorazes comparações? Mesmo apontando limitações da criação coletiva, Antônio Araújo declarou que o processo colaborativo se assemelha a ela em muitos aspectos, mas que encontrou junto ao seu grupo uma forma de apropriar-se da criação coletiva:

(...) é incontestável nossa filiação a esse *modus operandi* – ainda que tenhamos nos apropriado dele [Criação Coletiva] de uma maneira própria e particular. Pois, apesar

de não comungarmos da filosofia da extinção dos papéis dentro de uma criação, acreditávamos em funções artísticas com limites menos rígidos, estanques, e praticávamos uma criação a todo tempo integrada, com mútuas contaminações entre os artistas envolvidos. (Araújo, 2002:11) (Grifos meus)

Se a diluição das funções era essencial para a criação coletiva – dada a não-estratificação dos conteúdos artísticos e nem dos artistas – para o processo colaborativo, a marca da individualidade se faz presente dentro do coletivo, estando os criadores em seus respectivos campos na busca do diálogo a partir de seu lugar de criação.

Mas também encontramos formas de criação coletiva em que se conservavam as funções, como acontece, entre outros casos, no *Teatro Experimental de Cali – TEC* (1962) dirigido por Enrique Buenaventura. Segundo o pesquisador Nestor García Canclini⁴²:

esse grupo vem compondo um método de criação coletiva para modificar as relações clássicas entre dramaturgo, diretores e atores. Sem eliminar tais funções, suprimiram a separação entre os trabalhos de cada especialidade e, portanto, o autoritarismo do autor que impõe ao diretor um texto pré-existente à encenação e o autoritarismo do diretor que dita aos atores condutas que devem ser executadas cegamente. (1984: p. 162)

Ou ainda, nas palavras do próprio criador do *TEC*, Enrique Buenaventura:

O trabalho coletivo não só não elimina a divisão de trabalho, mas também cria uma divisão do mesmo que impede a oposição negativa entre ‘criadores’ e ‘executores’, entre ‘criadores’ e ‘intérpretes’, mais ou menos passivos. Dentro dessa criação coletiva do texto repartem-se as tarefas de tal modo que o ‘dramaturgo’ tem a sua, assim como dentro da montagem coletiva, o diretor (...) conserva não só sua tarefa específica, como esta se torna mais rica e profunda”.⁴³ (*apud* Canclini, 1984: p. 163)

Tanto na criação coletiva quanto no processo colaborativo a palavra não é o único eixo da criação, pois a partir daí buscou-se experimentar novas possibilidades de construção poética da cena e, conseqüentemente, de relação com o espectador. Esse desprendimento na utilização da palavra não significa uma anulação da mesma, e Desgranges⁴⁴ (2006: p. 58) nos mostra que: “Os artistas não se colocavam contra a palavra, mas buscavam uma utilização

⁴² CANCLINI, Nestor García. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984.

⁴³ Depoimento de Enrique Buenaventura, in: CANCLINI, Nestor García. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*, cit.

⁴⁴ DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

desta que se tornasse viva, intensa, contrariando uma utilização ‘formal’ desta, que perderia vigor no contato direto com o espectador”.

Essas experiências teatrais tão intensas na década de 1960 são, segundo Desgranges (2006: p. 59): “(...) a finalização da experiência moderna – iniciada na virada do século XIX para o século XX – de desconstrução do palco, empenhando-se na tentativa de destruir as estruturas formais em que a arte teatral se apoiava até então”. As bases constituintes do teatro são desestabilizadas, removendo os critérios que definem o acontecimento teatral. Assim, Desgranges pontua que:

A partir deste momento, o teatro não era mais, necessariamente, algo previamente dado, que acontecia em um determinado lugar, de uma determinada maneira, que propunha uma determinada relação, ainda que com variações relativas. O teatro, depois desta quebradeira operada pelos artistas neste momento histórico, poderia ser qualquer coisa, algo que se estruturaria pela própria maneira como os artistas definiriam sua arte e convidariam o próprio público a fruí-la ou a participar do evento. (2006: p.59-60).

O *Living* tem influências diretas do pensamento de Antonin Artaud, como: agredir o espectador, colocá-lo diante de uma realidade física, provocá-lo a ponto fazê-lo participar da improvisação, fazê-lo reagir, pois: “Espectador, meu irmão, você não está aqui para se divertir, mas para protestar conosco contra a guerra e todos os crimes da sociedade de consumo.” (Beck *apud* Aslan, 2003: p. 298).

Romper com os tabus em cena impostos pela sociedade é uma forma de encorajar os espectadores a se desprenderem de seus receios. Segundo Aslan (2003: p. 300-301), ao apresentarem *Connection*, mostraram que “todos nós temos necessidades de uma droga e que se os drogados chegam lá aonde chegam, isto não provinha de sua natureza diabólica, mas dos erros do mundo inteiro”. O grupo nesse momento aponta para aspectos significativos no combate à alienação do ser humano, mostrando que as representações sociais dominantes camuflam ao homem a situação real de exploração econômica e dominação política. Marilena Chaui (1994) ao analisar essas questões diz que esse ocultamento da realidade social é a ideologia e que:

Por seu intermédio, os homens legitimam as condições sociais de exploração e de dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas. Enfim, também é um aspecto fundamental da existência histórica dos homens a ação pela qual podem ou reproduzir as relações sociais existentes, ou transformá-las, seja de maneira radical (quando fazem uma revolução), seja de maneira parcial (quando fazem reformas). (Chaui, 1994: p.21).

No Brasil, destacamos o Teatro Oficina com a obra *Gracias Señor*, um exemplo significativo de criação coletiva, que trouxe um conceito que iria, novamente, questionar a idéia de atuação e colocar em outro patamar a importância do coletivo criador:

Uma vida comunitária com características muito próprias, onde era possível um exercício libertário e comunitário afinado com as idéias contraculturais que cercavam a juventude dos anos sessenta e setenta e a criação coletiva de um texto/roteiro e de cenas fundamentadas em ações improvisadas, nascidas dos estudos, laboratórios, ensaios e experiências vivenciais daquela comunidade. (Lemos, 2000: p.05)

Fundamentalmente, essa é a definição de *atuador* que Lemos (2000) aborda ao estudar o Oficina. Chamamos a atenção para o termo *vida comunitária*, fator que exerce uma forte influência na concepção de *Gracias Señor*, não apenas na organização daquele coletivo, como também na contaminação imprescindível para o trabalho.

“Em 1966, o Oficina queimou. Com o fogo foi tudo aquilo. O golpe e a resistência primeira ao golpe. Vinha vindo outra coisa... Ninguém sabia.” (Corrêa, 1998: p.84). Para a reinauguração do espaço do Teatro Oficina a obra escolhida foi *O Rei da Vela* escrita em 1933 por Oswald de Andrade, que também possibilitou a “re-visão” do teatro brasileiro, pois era incapaz de produzir uma obra que preocupasse o poder instituído pelo regime militar. Era necessário naquele momento encontrar a identidade teatral do Oficina, porquanto “para exprimir uma realidade nova e complexa era preciso reinventar formas que captassem essa nova realidade.” (Corrêa, 1998: p.85).

A proximidade da obra de Oswald de Andrade com o Oficina estava no ponto em que despertava a consciência de que estávamos *colonizados* em todos os aspectos, inclusive na (re)produção estética. Para ambos “a burguesia nacional é vista como cúmplice dessa realidade, seja pelo segmento que se nutre dos privilégios oriundos dessa situação, seja pelo segmento cuja passividade não é menos criminosa” (Lemos, 2000: p.24).

O pensamento modernista, retomado pela obra de Oswald de Andrade, despertou no Oficina o sentido antropofágico e por essa razão o processo de apropriação se deu no interior do grupo a partir desse trabalho. Com *O Rei da Vela* foram propostas rupturas estéticas e mudanças no *modus operandi*. Conforme Lemos (2000: p.27): “Este espetáculo representa, também, uma guinada nos interesses artísticos do Teatro Oficina, que passam a ser orientados por uma rebeldia que conduz o grupo para um rompimento com modos consagrados de pensar e produzir teatro.”

Para José Celso Martinez Corrêa (1998) é preciso provocar o espectador, tirá-lo da passividade e para isso não bastava o discurso, foi preciso agir sobre ele, despertando-lhe a ação. Já em 1968, o contato físico foi estabelecido entre os atores e os espectadores na montagem de *Roda Viva*⁴⁵, texto de Chico Buarque de Holanda. Essa radicalização na participação do espectador foi promovida a fim de “sacudi-lo em sua postura contempladora e passiva, provocá-lo, incitá-lo até fazê-lo participar do espetáculo” (Lemos, 2000: p.28).

Desde 1971 o Oficina, a partir de investigações feitas a fim de estabelecer uma nova forma de comunicação com o espectador, percebe a necessidade de romper com a forma que até então trabalhava. O grupo denominou esse gênero de *te – atal*, pois propunha a quebra do aspecto ficcional existente no teatro que, conseqüentemente, exigiria uma nova postura do ator, agora *atuador*, no qual: “(...) apresenta a uma audiência aspectos de sua personalidade que estabelecem conflitos com valores ‘verdades’ para uma determinada comunidade” (Lemos, 2000: p.10-11). As rupturas com o *modo de fazer* teatral dominante são questionadas pelo coletivo, pois, era preciso mudar a estrutura do processo, uma vez que essa já não correspondia mais ao produto pretendido.

Um posicionamento político é o que Denis Guénoun (2003) aponta em relação à separação do ator com o espectador, ou seja, do palco para com a platéia, pois o teatro necessariamente requer um encontro entre espectadores num lugar (espaço) e instante (tempo) comuns. Portanto, lembremos que:

(...) no lugar teatral grego, de onde nos vem o termo, ‘teatro – *théatron* – não designa a cena – que é designada pelo termo *skenê* –, mas sim as arquibancadas onde se senta o povo. Isto mudará: mais tarde, a palavra passa a denominar realmente, a área de representação, o francês clássico vê os atores ‘*sur le théâtre*’. E este deslocamento de um espaço a outro é signo de uma história. Para nós, o ‘teatro’ designa por extensão o prédio em seu conjunto. Mas, no começo, o teatro é o lugar do público – do público reunido. (Guénoun, 2003: p.14).

Contemporaneamente, é à luz da criação coletiva que se visualiza uma “re-visão” do conceito de *teatro* e, portanto, um novo uso do mesmo. A própria constituição física do teatro, como assembléia, uma reunião pública, era um ato político para o Teatro Oficina, o *Living* entre outros. A possibilidade da reunião de pessoas para esse *encontro político* é o ponto inicial para a transformação do “te – ato” do Oficina. O conteúdo exibido numa sessão não

⁴⁵ “Roda Viva” foi encenado por José Celso à convite do próprio Chico Buarque, não fazendo parte do repertório do Oficina, todavia se faz presente por ser um trabalho que José Celso realiza em contato direto com o espectador.

fica apenas na mostra de quem faz para quem observa. É preciso modificar esse status, passando o observador a agir e, portanto, a ser também um atuador.

É também nesse momento que o teatro se afirmou como *o corpo contra o texto*, propondo novas rupturas e posicionamentos ideológicos, quando “(...) reencontramos a velha desconfiança para com o intelecto e a nostalgia de um teatro popular desvencilhado do peso das palavras” (Ryngaert⁴⁶, 1995: p. 27).

No trabalho do ator no *Living Theatre* era comum a opção pela não-representação de um personagem, sendo que o ator “re-presentava” a si próprio. Portanto, “parte do princípio de que a presença do ator em cena estabelece por si mesma uma relação com o espectador, e que essa presença é tanto mais materialmente verdadeira quanto mais forem desenvolvidas e utilizadas pelo ator a linguagem corporal e gestual” (Azevedo, 2002: p. 30). Priorizava a participação em vez da representação; a improvisação coletiva em vez de esquemas dramáticos rígidos; a exploração de possibilidades teatrais ao contrário da “caixa preta”. Outros praticantes da criação coletiva buscaram romper com a interpretação realista, como é o caso do *Asdrúbal Trouxe do Trombone (RJ)*. Durante os ensaios de *O inspetor geral* havia a preocupação do elenco não encarnar as personagens, revelando a si próprios, e, assim:

(...) o ator tomava os aspectos do papel que mais lhe interessassem, criando um trampolim para colocar-se em cena de maneira mais completa e mais espontânea possível. O grupo considerava a personagem um sério limite para o ator, que deveria usá-la para mostrar a si mesmo em cena. O estímulo maior era a possibilidade de mostrar-se como alguém interessante, contando algo fascinante acerca de sua própria história e aprendendo a exercitar a atração que um ser humano exerce sobre outro. (Fernandes⁴⁷, 2000: p.38)

A “re-visão” do espaço: a esfera pública do teatro

O uso do espaço teatral também é questionado nesse período, pois o ‘palco italiano’ traz consigo possibilidades limitadas de utilização e contém em sua relação palco/platéia uma hierarquização: do palco para a platéia. Esse posicionamento estava diretamente ligado com a revisão da experiência teatral, que pretendia tornar-se mais intensa e envolvente.

⁴⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁴⁷ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 2000.

Mas qual a finalidade de mergulhar a platéia na penumbra e iluminar o palco? Não só os recursos da iluminação ajudaram a consolidar esse pensamento, como também toda uma ideologia dominante, visto que os espaços são condicionantes e possuem em sua própria estrutura formas de conduta que priorizam um discurso: do poder, da ordem e da educação.

A revisão do espaço pelos grupos que praticaram a criação coletiva foi também um posicionamento político. É política a escolha do lugar, que pode ser no centro ou na periferia; o horário é determinante, pois a escolha pelo dia ou pela noite, pelo horário do lazer ou do trabalho, exclui e, conseqüentemente, privilegia determinada parcela de espectadores. Os autores Antonio Viñao Frago e Agustín Escolano (1998) analisam por esse ângulo essas estruturas ao apontarem que os tempos e os espaços não são “simples esquemas abstratos, ou seja, estruturas neutras”, mas sim: “(...) um programa, uma espécie de discurso que institui na sua materialidade um sistema de valores, como os de ordem, disciplina e vigilância (...) e toda uma semiologia que cobre diferentes símbolos estéticos, culturais e também ideológicos.” (1998: p.26). Pensando por esse aspecto o espaço/tempo teatral tem que ser avaliado como um conjunto cultural que expressa e reflete, para além de sua materialidade, determinados discursos.

O *Living Theatre*, enquanto coletivo, propôs essa “re-visão” espacial desde a década de 1950 ao adaptar armazéns comerciais para fins teatrais e buscar também apresentações na rua. O fato de optarem pelo nomadismo, além de ser determinante para sua investigação, é um posicionamento em busca de novas possibilidades espaciais para a representação teatral. Assim,

Reivindicar a lógica da rua como material fundamental e assumir o fluxo de energia dos usuários como guia das performances implicava em adotar uma postura de não-aceitação de uma forma que despersonaliza os cidadãos, buscando que os espetáculos construam um Lugar no qual cada pessoa possa expor suas próprias necessidades a partir do encontro com os atores, e por meio destes, aproximar-se aos outros transeuntes, forjando assim uma verdadeira cerimônia. (Carreira⁴⁸, 2004a: p.66)

A revisão do espaço teatral é influência direta do pensamento de *Antonin Artaud* (1984), pois, este almejava escapar das limitações contidas no palco italiano e questionava a relação palco-plateia. Em 1958, *Julian Beck* e *Judith Malina* entram em contato com o

⁴⁸ CARREIRA, André. *Os Não-Lugares: teatro de rua como resistência*. O Teatro Transcende, Blumenau, v. 13, n. 1, p. 63-68, 2004a.

pensamento de *Artaud* em *O teatro e seu duplo* que dialoga exatamente com a proposta do *Living*, pois “já fazia uma década que eles vinham concentrando seus esforços numa revolução na representação do ator e no problema da participação do espectador” (Roubine, 1998: p.100).

Todas essas “re-visões” oriundas da criação coletiva vão influenciar de certa forma o teatro feito a partir de então e, conseqüentemente, o processo colaborativo. Entende-se aqui que o processo colaborativo, vindo posteriormente à criação coletiva não representa uma idéia de evolução, como pretendeu afirmar Stella Fischer⁴⁹ (2003), intitulando da seguinte forma em um dos seus capítulos da dissertação: “Do coletivo ao colaborativo: a política de cena da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*”; dando a entender que o grupo em questão construía seu trabalho através da criação coletiva e que ao longo dos anos, com seu amadurecimento, passou a investir no processo colaborativo.

O processo colaborativo é mais do que uma denominação de outra prática que também prescinde do coletivo criador, trata-se de um novo modo de encarar o processo coletivo de criação teatral que, embora conserve boa parte das características de seus antecessores imediatos, por vezes difere deles de maneira radical, trazendo à luz novos procedimentos. Lembrando que em arte não existem, via de regra, formas puras, elas se desenvolvem a partir de sua relação com as formas que a precederam e os únicos critérios a serem considerados são o nível, a lucidez e a forma particular dessa relação, como faz questão de assinalar Lehmann (2002: p. 36).

Como apontado ao longo do texto, a criação compartilhada tem se dado por diversas práticas teatrais e não se restringe apenas ao campo da arte. O conceito de colaboração tem sido bastante difundido e tem, independentemente da área de conhecimento, um significado muito particular que nos interessa discutir em seguida.

⁴⁹ FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes/ Unicamp, Campinas.

1.3 – A colaboração: usos e significados

Um dos paradigmas mais prometedores que surgiram na idade pós-moderna é o da colaboração, enquanto princípio articulador e integrador da ação, da planificação, da cultura, do desenvolvimento, da organização e da investigação. (Hargreaves, 1998a: p.277 *apud* Boavida, 2005: p. 130)

Conforme a citação acima, a colaboração é um princípio que vem articular e integrar uma ação. Dessa forma, o uso do termo processo colaborativo se faz justo com a definição, dada a sua intencionalidade em articular e integrar diversas ações criativas em prol de um projeto. Contudo, é importante lembrar que o conceito de colaboração é vasto e vem sendo estudado por diversos pesquisadores em outros campos de conhecimento. Evocá-lo aqui tem ligação com o propósito da apropriação que o teatro fez do seu conceito.

Assim, a colaboração, segundo Brna⁵⁰ (2006) e Boavida⁵¹ (2005), “envolve o empenho mútuo dos participantes em um esforço coordenado para a solução conjunta do problema” (Brna, 2006: p. 02) – o que nos ajuda a compreender que a obra teatral é de autoria de todos os envolvidos e que cada um, em suas funções específicas (atuação, dramaturgia, cenografia etc.) irá contribuir para o todo, ao mesmo tempo em que dialoga, influencia e é influenciado pelas outras partes do processo. O compartilhamento para a resolução do problema tem a ver com o caráter múltiplo acionado pelo processo colaborativo, que ao quebrar com as hierarquias, exige a existência de responsáveis por cada área, uma vez que haverá uma conjugação entre seus diversos representantes para a resultante final.

Ao longo da história do teatro houve ênfase ora em um, ora noutro campo de criação e, dessa maneira, Roubine⁵² (1998) aponta que, no século XVII, a ideologia dominante *sacralizou* o texto teatral e a partir desse momento todos os outros componentes da encenação passaram a estar subordinados ao texto. A sacralização do texto naquele momento trouxe consequências aos outros elementos da encenação, tanto que, cada vez mais, os autores colocavam diversas indicações no texto para que, por exemplo, o cenógrafo materializasse o espaço exigido pelo texto e tivesse, portanto, pouca ou quase nenhuma criação a ser realizada.

⁵⁰BRNA, Paul. *Modelos de colaboração*. Trad. Álvaro de Azevedo Diaz. Disponível em: <<http://www.inf.ufsc.br/sbc-ie/revista/nr3/Brna03.htm>> acessado em 12/08/06.

⁵¹BOAVIDA, Ana Maria Roque. *A argumentação em Matemática: investigando o trabalho de duas professoras em contexto de colaboração*. 2005. Doutorado (Tese). Universidade de Lisboa, Portugal.

⁵²ROUBINE, Jean- Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

As relações nesse tipo de teatro (dito *convencional* – em que existe uma hierarquia determinada) já estão tão prontas, que romper com regras instituídas não é tarefa fácil, mesmo quando todos estão dispostos a fazê-lo. A descoberta, no processo colaborativo, de outras possibilidades de relacionamento entre os criadores é alvo de grandes crises dentro dos coletivos, dada a necessidade de transformação do agir-pensar sobre a ação teatral. Esse novo posicionamento do artista frente à criação em conjunto, requer, necessariamente, uma dose de partilha.

A colaboração, segundo Wagner⁵³ (1997), representa uma forma particular de cooperação – que envolve trabalho conjuntamente realizado de modo a que os autores envolvidos aprofundem mutuamente seu conhecimento. Day⁵⁴ (1999) diz que, enquanto na cooperação as relações de poder e os papéis dos participantes no trabalho cooperativo não são questionados, a colaboração envolve negociação cuidadosa, tomada conjunta de decisões, comunicação efetiva e aprendizagem mútua em um empreendimento que se foca na promoção do diálogo profissional.

Day (1999), analisa os significados de *laborare* (trabalhar) e *operare* (operar) que, ligados ao prefixo *co* (ação em conjunto), constituem as palavras *colaborar* e *cooperar*. Segundo o autor, operar (*operare*) é realizar uma operação, produzir determinado efeito ou mesmo funcionar ou fazer funcionar algo de acordo com um plano. Já trabalhar (*laborare*) é desenvolver atividade para alcançar determinados fins, sendo preciso pensar, preparar, refletir, formar e empenhar-se. E finaliza dizendo que a realização de um trabalho em conjunto – a colaboração – requer uma maior dose de partilha e interação do que a simples realização conjunta de diversas operações – a cooperação.

Ainda sobre cooperação e colaboração vale ressaltar que o trabalho cooperativo é realizado através da divisão do trabalho entre os participantes, como uma atividade que cada pessoa é responsável por uma porção da solução do problema – o que deixa explícito no teatro que cada função cuida do seu trabalho e cabe ao encenador a organização das partes de forma a torná-las complementares, na tentativa de deixá-la orgânica, como uma obra única.

Sendo assim, entende-se que o uso do termo *processo colaborativo* é o mais adequado para nomear esse tipo de prática que vem sendo estudado, pois implica em, necessariamente, partilhar de uma concepção e aprofundar o conhecimento de cada envolvido. Nesses termos, o

⁵³ WAGNER, J. (1997). *The unavoidable intervention of educational research: A framework for reconsidering researcher-practitioner cooperation*. Educational Researcher, 26(7), 13-22.

⁵⁴ DAY, C. *Developing teachers: The challenges of lifelong learning*. London: Falmer, 1999.

processo colaborativo prima por essas relações ao colocar todos os seus integrantes em um patamar horizontal, que irá proporcionar que cada sujeito, a partir de seu lugar de conhecimento específico, construa um saber compartilhado, em constante diálogo com os demais envolvidos, resultando numa obra que é a síntese desses procedimentos.

Nesse aspecto, temos percebido que diversos grupos mineiros têm procurado realizar suas criações a partir do processo colaborativo, por este permitir e reforçar as dinâmicas de inter-relação no coletivo.

Mesmo o Grupo Galpão formado no início dos anos 80, em Belo Horizonte, quando os coletivos tornaram-se um modelo efetivo para renovar os modos de produção e criação em teatro na cidade, em consonância com o mesmo movimento que se dava nacionalmente, realizou uma experimentação através do processo colaborativo, em parceria com Luís Alberto de Abreu. Desde seu surgimento enquanto coletivo teatral, o Galpão esteve afinado com os diversos movimentos nacionais que reuniram os grupos teatrais brasileiros, e com os modelos compartilhados também por outras experiências internacionais, e tem expandido suas atividades no campo do compartilhamento, da pesquisa e da criação teatral, resultando na década de 1990, na criação de seu centro cultural, o Galpão Cine Horto, onde se desenvolve uma série de projetos pedagógicos que se pautam pelas questões que orientam a formação e a criação em grupo.

É nesse intuito que trazemos à nossa discussão o Centro Cultural do Grupo Galpão: o Galpão Cine Horto. Foco dos próximos capítulos por abrigar variados projetos que investem no teatro de grupo enquanto eixo centralizador das investigações do fenômeno teatral e, particularmente em dois projetos que envolveram (e envolvem) a busca pela horizontalidade criativa contida no processo colaborativo.

CAPÍTULO 2

**O processo colaborativo na formação
para o teatro de grupo:**

O homem que não dava seta

Tem projeto pra frente,

memória pra trás...

Bárbara Campos

O Oficinão foi um presente.

Gustavo Bones

Nove meses juntos, agora, despedida dói muito.

Não sei se estou feliz ou triste de finalizar.

Priscila Borges

O processo em si é o que mais me marcou, vou lembrar para o resto da minha vida.

O convívio, a formação, o trabalho na sala.

Dudu Nicácio

*O processo foi muito valioso, a relação estabelecida com teatro,
com criação, com o outro, isso que está por trás é mais importante.*

Atualmente saio mais inteiro do que entrei.

Chico Pelúcio

CAPÍTULO 2: O processo colaborativo na formação para o teatro de grupo: O homem que não dava seta

2.1 – Galpão Cine Horto: a preocupação com a criação em grupo

O Galpão Cine Horto foi fundado em 1997 e surgiu no lugar de um velho cinema abandonado, como um local perfeito para a busca de respostas a algumas das questões que se apresentavam aos atores do Grupo Galpão (1982). Como Centro Cultural do Grupo Galpão, o Galpão Cine Horto está voltado para a pesquisa, a formação e o estímulo à criação em artes cênicas e tem sido um importante mecanismo de intervenção teatral para a cidade de Belo Horizonte, além de ampliar seus horizontes com diversos projetos envolvendo artistas, comunidade e grandes empresários. Como diz Chico Pelúcio, ator do Galpão e diretor do Cine-Horto, sobre a criação do espaço: “decidimos que o perfil (...) seria especificamente ligado ao teatro e a todo o seu universo, permitindo um intercâmbio estreito com o próprio Grupo Galpão. E mais, no primeiro momento, o ator seria o foco principal dos projetos” (Pelúcio⁵⁵, 2006: p. 13). A preocupação com o trabalho do ator foi devida à carência de oportunidades de reciclagem, uma vez que os festivais de teatro e o Movimento de Teatro de Grupo⁵⁶, propícios a essa troca, não tinham necessariamente esse foco.

Dessa forma, as influências da Escola Livre de Teatro – de Santo André (São Paulo), apresentada ao Grupo pela diretora Maria Thaís (1997), e do Centro de Construção e Demolição Teatral (RJ), coordenado por Aderbal Freire Filho, foram primordiais para a consolidação do Galpão Cine Horto. Daí advém a investigação sobre as múltiplas esferas da criação teatral, da atuação à encenação, pensadas como atividades concernentes aos coletivos de criadores, ou aos grupos teatrais. Da Escola Livre, o Cine Horto incorporou a importância

⁵⁵ PELÚCIO, Chico. *Galpão Cine Horto – Oficina*: Origem. In: Revista Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Ano III, novembro de 2006. Número 03: Formação para o Teatro de Grupo.

⁵⁶ Cida Falabella (2006) em sua dissertação de mestrado nos fala sobre a criação do Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais que em janeiro de 1992 publica seu primeiro manifesto *Em busca do tempo perdido* expondo suas principais diretrizes norteadoras do trabalho daquela organização. Sobre a reflexão apontada pelo Movimento, Falabella aponta que “os grupos eram (e ainda o são) depositários de um conhecimento que ficava restrito aos seus integrantes. O lançamento da revista **Ensaio Aberto** (que nunca teve uma periodicidade definida) pretendia cobrir esta lacuna, publicando textos, artigos e entrevistas sobre o teatro e colaborando para a circulação de informação, além de valorizar o trabalho de pesquisa dos grupos.” (2006: p. 22). FALABELLA, Cida. *De Sonho & Drama a ZAP 18: a construção de uma identidade*. 2006. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes – UFMG. Belo Horizonte.

de “(...) ligar a formação com a criação, da perspectiva do professor criador, do ator proponente e do espaço vivo, mutável, que busca, a cada dia, um caminho reinventado” (Pelúcio⁵⁷, 2004: p.4). Do Centro de Demolição “ficou a lição de ver diversos artistas, coletivamente como num formigueiro, construindo e ampliando o significado do teatro” (idem).

Dentre os projetos que o Cine Horto abriga, interessa, nesse momento, especificamente, o primeiro deles: o Oficinão. O Oficinão contou, desde cedo, com profissionais relevantes para o cenário belorizontino e já em sua segunda edição trabalhou com o processo colaborativo. Em relação ao Oficinão, um dos inúmeros projetos da casa, Chico Pelúcio (2006) lembra que foi constatado no cenário belorizontino uma falta de oportunidade para o aprimoramento e reciclagem do ator em projetos que “possibilitassem a pesquisa, o compartilhamento de experiências e o aprofundamento dos processos criativos” (Pelúcio, 2006: p.14). Existiam na capital mineira três cursos técnicos de formação de ator (TU – Teatro Universitário da UFMG; CEFAR – Centro de Formação Artística do Palácio das Artes; NET – Núcleo de Estudos Teatrais) e a graduação em artes cênicas (bacharelado em interpretação teatral) surgiu no ano de 1999 na Universidade Federal de Minas Gerais. Seguindo à profissionalização, proporcionada pelas escolas já existentes, reconhecia-se a necessidade de proporcionar aos atores um espaço para **aprofundar o exercício da criação em grupo**, a experiência de coletivamente conceber, gerir, realizar e manter um projeto artístico, o que era oferecido pelo Oficinão sob a forma de um ano de formação/investigação/criação, resultando em um espetáculo (e muitas vezes na formação de um novo grupo de teatro).

2.2 – O Oficinão: espaço de formação, criação e investigação coletiva

O Oficinão é uma atividade em que o Grupo Galpão e profissionais convidados compartilham suas experiências com atores/alunos, unindo pesquisa e treinamento à criação artística. A cada ano, o Oficinão se propõe a pesquisar um tema específico, resultando na montagem de um espetáculo que fica em cartaz no Galpão Cine Horto. (...) Desde 1998, foram realizadas oito montagens, sendo que em cinco delas os textos foram criados com base no Processo Colaborativo e finalizados pelos participantes da Oficina de Dramaturgia, sob a coordenação de Luís Alberto de

⁵⁷ PELÚCIO, Chico. *Galpão Cine Horto: espaço de criação e incentivo ao trabalho em grupo*. Subtexto, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.3-5, dez. 2004.

Abreu. (...) Muitos alunos que passaram pelo projeto formaram grupos e, atualmente, atuam no mercado mineiro e em outras praças.

<http://www.galpaocinehorto.com.br/projeto> acessado em 28/10/06.

O Oficinão foi pensado para ser a *espinha dorsal* do Cine Horto, “a partir da qual seriam buscadas outras formas de ampliar a experiência rumo à profissionalização dos envolvidos”. (Pelúcio, 2004: p.4). Por trás dessa proposta, o trabalho em grupo, sempre frisado pelos integrantes do Grupo Galpão, poderia proporcionar ao ator a possibilidade de investigação do seu trabalho, tendo em vista o coletivo criador e a consolidação/construção de um compromisso ético com o fazer teatral.

O primeiro trabalho do Oficinão foi *Noite de Reis* (de William Shakespeare) – transposto para a região do Rio São Francisco e estreou em 1998 com direção de Chico Pelúcio. Em 1999, *Caixa Postal 1500* tem como diretor Júlio Maciel e texto do recém-criado Núcleo de Dramaturgia, sob orientação de Luís Alberto de Abreu. Eduardo Moreira é o terceiro membro do Galpão a dirigir o Oficinão de 2000, *Por toda a minha vida*. Júlio Maciel novamente dirigiu o Oficinão de 2001 no espetáculo *Cães de Palha*, o de 2002, *O homem que não dava seta*, e o de 2003, *A vida é Sonho*. Em 2004, Chico Pelúcio, Lydia Del Picchia e Júlio Maciel dividem a direção de *In Memoriam*. *Estado de Sítio* foi o espetáculo que inaugurou a presença de um diretor convidado, fora do Grupo Galpão, Marcelo Bones. A partir de então, Rodrigo Campos e Fernando Mencarelli assumem a direção de *Quando o peixe salta*, de 2006, e Francisco Medeiros dirige o Oficinão de 2007, numa edição comemorativa, contando também com a participação de Luís Alberto de Abreu na dramaturgia e Tiche Vianna na direção dos atores.

Percebe-se que o Oficinão tem servido como lugar de experimentação para os integrantes do Grupo Galpão, ao possibilitar que estes se engajem também na direção dos espetáculos, visto que todos são atores.

Foi no Oficinão de 1999 que se deu a primeira experiência de criação colaborativa no Galpão Cine Horto, trazida pelo dramaturgo e estudioso Luís Alberto de Abreu que, conseqüentemente, criou o Núcleo de Dramaturgia para trabalhar diretamente com o Oficinão. A partir daí, o Cine Horto cumpria mais uma de suas metas: fomentar a criação teatral nos seus variados âmbitos – atuação, direção e dramaturgia.

2.2.1 – O início do processo colaborativo no Oficinão: *Caixa Postal 1500*

A Júlio Maciel⁵⁸, integrante do Grupo Galpão, que ia dirigir o Oficinão no ano de 1999, foi indicado a procurar Luís Alberto de Abreu por não ter nenhum texto em mãos que abarcasse o interesse pelo tema da comemoração dos 500 anos do Brasil. O dramaturgo, aceitando o convite, sugeriu de imediato o agrupamento de um Núcleo de Dramaturgia no Galpão Cine Horto, não apenas pela impossibilidade de estar constantemente em Belo Horizonte, por residir em São Paulo, mas, principalmente, por promover uma formação de dramaturgos na cidade, dada a carência desses profissionais na época. Assim, o Oficinão serviu de base para outros projetos que contaram também com o *Núcleo de Dramaturgia*.

Esse agrupamento propiciou uma formação de novos dramaturgos na cidade de Belo Horizonte que, dessa forma, exercitavam-se na criação voltada para o Oficinão, construindo coletivamente a dramaturgia para os espetáculos. Nota-se que a produção dramatúrgica na cidade era pequena se comparada ao número de grupos, atores e diretores e, basicamente, se dava de forma individual, com os dramaturgos desenvolvendo seu trabalho em gabinete.

Juntamente com o Núcleo de Dramaturgia, Luís Alberto de Abreu traz a idéia do processo colaborativo – que já pesquisava junto à Escola Livre de Santo André e ao Teatro da Vertigem. Por conseguinte, o processo colaborativo começa a ser praticado a partir de sua inserção, ou seja, no Oficinão do ano de 1999 – *Caixa Postal 1500*.

Pelo fato do referido dramaturgo residir na cidade de São Paulo, elegeu uma integrante do Núcleo de Dramaturgia – Beth Penido⁵⁹ – para ser a coordenadora do núcleo nesse primeiro trabalho. Penido era a responsável em fazer a *ponte* com o dramaturgo, pois ele vinha em alguns momentos do trabalho.

O Núcleo de Dramaturgia era composto por pessoas de diversificadas áreas, tais como: jornalistas, professores, artistas plásticos etc., sendo que poucos tinham experiência no campo da dramaturgia. Foi a partir de um *workshop* ministrado por Abreu que o grupo de dramaturgos começou o processo junto ao Oficinão. Eram nove dramaturgos para construir um espetáculo com os 23 atores, dirigidos por Júlio Maciel: “Era uma experiência nova pra

⁵⁸ Em entrevista para o autor deste trabalho no dia 14/03/2006.

⁵⁹ Beth Penido, atriz, assistente de direção de Júlio Maciel, não era integrante do Galpão. Formada em Letras, assumiu a coordenação de dramaturgia e, ao final, acabou entrando em cena no papel de “Narradora”.

todos!” – afirma Júlio Maciel⁶⁰. Maciel ainda disse que ninguém “imaginava” o que era o processo colaborativo e que todos estavam no mesmo patamar: dramaturgos, atores e diretor.

Como experiência inovadora para a equipe, Abreu dava a assessoria e esclarecia eventuais dúvidas, mas não participava do cotidiano dos ensaios e, por conseguinte, os sujeitos que ali estavam precisavam fazer usos e apropriações durante o desenvolvimento do trabalho, aprendendo a lidar com todas as demandas que o percurso apontava dia após dia.

Abreu, em entrevista para Nicolete (2002), revelou um fato curioso nesse Núcleo. Pelo fato de existirem vários dramaturgos “inexperientes e sem vícios da profissão”, começaram a construir cenas a partir do material do outro, ou seja, um dramaturgo desenvolvia determinada cena até o ponto em que “dava conta”, depois passava para outro dramaturgo dar continuidade: “Gente, essa cena aqui eu escrevi, mas daqui para frente eu não consigo mais avançar. Quem quer pegar essa cena?” (Abreu *apud* Nicolete, 2002: p.106). E, dessa forma, um dramaturgo trabalhava em cima da criação do outro, interferindo, dialogando e recriando a proposição inicial. Essa criação sobre a criação só era possível dada a afinidade dos membros desse agrupamento, o que não se encontra com muita frequência. Essa experiência coletiva dentro do núcleo favoreceu o crescimento e o aprimoramento da função dramática.

Como diretor, Júlio trabalhou muito a partir de improvisações e, desde o teste com os atores, escolheu trabalhar com a idéia do descobrimento do Brasil. Nota-se, de antemão, que para esse trabalho o *tema* já estava dado pela direção e pelo Núcleo de Dramaturgia, portanto, os atores que iriam se engajar no projeto deveriam contribuir para a sua efetivação. *Querer* falar sobre esse tema era importante na escolha dos atores, pois iriam discutir a questão durante todo o processo.

Quando pensamos que uma das características do processo colaborativo é a de proporcionar a criação de um projeto coletivo, constatamos que neste Oficina a descoberta da horizontalidade foi imprescindível. As pessoas envolvidas nesse coletivo tinham grande interesse pela investigação horizontal na criação do espetáculo e só fazia sentido optar pelo processo colaborativo por esse motivo, senão, poderiam muito bem optar por outros processos de criação, em que o texto já se encontra pré-concebido e as resoluções cênicas podem ser trabalhadas desde o primeiro momento.

⁶⁰ Em entrevista para o autor deste trabalho no dia 14/03/2006.

No coletivo as funções se retroalimentam

Em relação à elaboração das personagens, Maciel afirma que algumas surgiram através das improvisações realizadas durante o processo dos ensaios, trazidas pelos atores, seja nas observações que faziam pelas ruas da cidade, seja das figuras que liam em outros textos dramáticos etc. Outras vezes, as personagens surgiam de roteiros trazidos pelo Núcleo de Dramaturgia, uma forma de já encaminharem suas resoluções para a cena. Também a direção contribuiu com a criação de personagens. Assim, todos estavam buscando contribuir com o espetáculo de forma geral, sem ter o medo de avançar na função do outro. Acontece que cada um interferia no trabalho a partir de seu lugar específico, então:

Aí a gente começou a entender o processo colaborativo, que não tem uma hierarquia e ao mesmo tempo todos estão envolvidos em tudo, mas cientes de qual é o seu lugar na criação. Os atores escreviam, os dramaturgos davam muito material para improvisação, os dramaturgos trocavam material entre si. Eles iam às reuniões de dramaturgia e a Beth passava a cena para outro dramaturgo trabalhá-la. A criação passava por todos. E ficava para a cena o que era interessante. (Maciel⁶¹, 2006).

Em consonância com a abordagem apresentada acima, Márcio Marciano⁶², da Cia. do Latão (SP), que também trabalha com o processo colaborativo, em depoimento durante um seminário sobre o trabalho do ator disse:

Desde o princípio ficou claro que o rendimento do ator era muito maior quando ele era não só ator, mas dramaturgo, diretor dos seus próprios improvisos, quando ele começava a pensar de modo integrado. Nesse sentido que a dramaturgia precisa ser também da responsabilidade dos atores, mesmo que eles não vão dar o acabamento final da palavra literária, o processo gerativo deve ser de conhecimento imaginário deles também. É um princípio de mobilidade de dramaturgia.

Mas nem sempre os atores entendiam os encaminhamentos dados pela dramaturgia às personagens já encontradas e vários questionamentos surgiam. Ana Régis, que foi uma das atrizes de *Caixa Postal 1500* e, posteriormente, integrou o Núcleo de Dramaturgia do *Oficínio Cães de Palha* (2001), após ter acumulado experiência nessas duas áreas de criação nos diz que:

⁶¹ Em entrevista para o autor deste trabalho no dia 14/03/2006.

⁶² Depoimento de Márcio Marciano. Seminário “A Presença do Ator”. Porto Alegre, 2002.

Hoje, três anos depois, penso que a maioria dos atritos que partiram dos atores era em função de uma ignorância em relação à dramaturgia, às técnicas dramatúrgicas, que quando eram esclarecidas, geralmente, resolvia-se o problema em questão. (Régis *apud* Nicolete, 2005: p.63).

Ao entrevistar Júlio Maciel (2006), pude investigar se ele, como diretor do Oficinação, e posteriormente, como ator dirigido por Paulo José em *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht, espetáculo do Grupo Galpão, pôde contribuir de forma consciente com as outras funções no novo trabalho, mesmo esse não se apresentando como colaborativo. Em resposta, disse que os dois processos são difíceis e que as dificuldades aparecem em momentos diferentes, mas que após conhecer as demais funções teatrais, conseguia agir de forma a contribuir com as demais áreas de forma consciente, sendo que:

No processo colaborativo o ator se apropria do texto mais rápido, pois acaba criando junto o texto. No *Caixa Postal 1500* a gente só tinha a idéia inicial, no final criamos tudo, do nada. Nasce muito orgânico do ator. Mas não tem texto para a gente agarrar. No outro processo você coloca o personagem no ator, adapta aquilo a você. Tem outra dificuldade: quem passa pelo processo colaborativo experimenta sair da sua função e não fica só fechado naquilo. No processo colaborativo você acaba por mexer em tudo, tem uma visão completa do trabalho teatral. O teatro como um todo. (Maciel, 2006).

Maciel acabou desenvolvendo também a dramaturgia de um espetáculo no Galpão Cine Horto, *Papo de Anjo*⁶³. E afirma que *só se atreveu* a trabalhar com dramaturgia após ter passado pelo processo colaborativo, pois pôde compreender mais as outras funções e estabelecer um diálogo maior.

Esse processo amplia a visão e as possibilidades. Você é responsável por todo aquele trabalho, pela criação de tudo. O processo colaborativo dá uma abertura para o profissional, uma visão mais global. Você tem uma visão de como aquilo funciona, você vê com outros olhos as funções. Eu passei pelas três áreas e você vê a dificuldade nas três. (Maciel, 2006).

Assim, ter experiência e saber em que consiste o trabalho dos outros núcleos criadores pode favorecer o diálogo e o aprofundamento das relações, pensando também na própria

⁶³ *Papo de Anjo* faz parte do projeto **Cine Horto Pé Na Rua** e foi criado para colocar em prática um antigo desejo do Grupo Galpão de conceber alguns espetáculos para serem apresentados na rua, como forma de resgatar as suas origens. Tendo como base a idéia de que atuar na rua é uma vivência das mais ricas para o ator, esse projeto busca aproximar o teatro de suas funções primordiais na sociedade, além de ampliar as perspectivas dos atores/alunos do Galpão Cine Horto interessados em novas imersões artísticas.

eleição do material que o grupo tem que realizar, pois, com o avançar das experimentações cênicas, é chegada a hora da criação romper a esfera particular e tornar-se pública, transferindo o próximo passo à criação do espectador⁶⁴.

A eleição do material

No *Caixa Postal 1500*, diz Maciel, “o espetáculo deveria ter uma hora e meia, e a gente tinha umas 4 horas de cena, de material trabalhado” (Júlio Maciel – 2006). O material levantado pelo grupo era extenso e teve que ser selecionado, optando por desenvolver determinadas cenas em vez de outras, descartar propostas, revisitar criações etc. Mas como fazer essa seleção? Sobre esse aspecto, Nicolete (2005) diz que naturalmente acontece uma *pré-seleção* ao longo do trabalho “na medida em que se investe em determinadas soluções em detrimento de outras” (2005: p.47). E, dessa forma, cada grupo busca dar a todo material investigado um viés adequado à forma pretendida, independente de quem elaborou determinada solução para a cena. Essas escolhas precisam ser mediadas pelo que o grupo pretende investigar e nesse momento a individualidade da criação não deve ter força, pois no processo colaborativo “as discussões seguidas de um consenso substituem a simples vitória da maioria”, diz Nicolete, e continua: “Pode-se dizer que no processo colaborativo o jogo de forças é muito maior, pois não se trata de individualidades, mas de funções” (Nicolete, 2005: p. 47).

A prática de cada núcleo (no *Caixa Postal 1500*) se diferenciava, pois os atores e diretor trabalhavam sempre juntos, diariamente, enquanto os dramaturgos trabalhavam em outro horário e periodicamente se encontravam para assistir o material produzido pelos atores, juntamente com a direção. Dada a necessidade em realizar uma pesquisa histórica sobre a descoberta do Brasil, convidaram também quatro professores da Universidade Federal de Minas Gerais⁶⁵ para tratar de assuntos ligados ao tema do projeto: jesuítas, negros, índios, degredados. Nesses encontros, todos os criadores faziam-se presentes, visto que cada núcleo

⁶⁴ Conforme já apontado no Capítulo 1 dessa dissertação, Renato Cohen (2004) chama de *quarta voz expressante* o espectador que conjugando sua criação à obra artística a faz crescer “interferindo, mediando e criando texto numa série de manifestações.” (Cohen, 2004: p. XXVII). In COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁶⁵ São eles: Prof Carla Maria Junho Anastasia (Dep. de História/UFGM), Prof. Ciro Flávio Castro Bandeira Melo (Dep. de História/UFGM), Prof. José Monroe Eisenberg Lage de Resende (Dep. Ciência Política/UFGM) e Prof. Maria Efigênia Lage de Resende (Dep. de História/UFGM).

poderia apropriar-se de forma particular dos assuntos abordados e fazer usos diversos do material apreendido.

Maciel afirmou que houve um momento-chave no final do primeiro semestre que deu um impulso ao trabalho, exatamente quando propuseram um jogo de improvisação no qual os atores permaneciam em círculo, enquanto os dramaturgos, na arquibancada, com uma lista de personagens, falavam: “Quero tal figura encontrando com tal figura. Exemplo: Índio encontrando com padres jesuítas. A partir desse dia começou a ficar mais claro o que a gente queria” (Maciel, 2006).

A Atuação

Questionamentos entre os núcleos eram constantes, e Ana Régis (do núcleo da atuação), em depoimento à Adélia Nicolete, afirmou que:

Tivemos vários encontros com a dramaturgia para mostrarmos as improvisações e com o tempo começaram a chegar os textos. A resistência de nós, atores, foi grande. Reclamávamos que na improvisação o texto tinha sido diferente, antes mesmo de experimentar o texto na cena, achávamos que as alterações eram perdas. É claro que muitas propostas da dramaturgia eram inegavelmente ótimas e eram assimiladas imediatamente. Tivemos muitos atritos principalmente ao abordar a questão indígena. Havia pontos de vista diferentes entre a dramaturgia e os atores que eram do núcleo dos índios. Por fim, entramos em acordo, mas depois de muita conversa. (Régis *apud* Nicolete, 2005: p. 63).

Os acordos estabelecidos entre os integrantes do coletivo não eram simplesmente “acordo de cavalheiros”, quando alguém precisa ceder para não magoar ou atritar mais a relação. A defesa da criação dava-se de forma impetuosa e precisava, às vezes, ser acalmada por outro núcleo. Ninguém saía perdedor ou vencedor daquelas discussões, pois o grupo levava para a cena as proposições e, dessa concretude, todos encaminhavam seus posicionamentos, buscando sempre o que era melhor para o trabalho: “Ao final do trabalho saímos mais fortalecidos e tínhamos aprendido que num grupo todos esses contratempos potencializam a criação” (Maciel, 2006).

Transpassado por diversos momentos caóticos, Maciel (2006) afirma que o núcleo de atuação sempre entrava em crise, visto que estavam acostumados a receber, em outros tipos

de processo, desde o início do trabalho, o texto – para que pudessem criar suas personagens, decorá-lo etc. Ao contrário dessa postura, Araújo (2002: p.84) afirma:

Em vez de um ator que simplesmente executasse indicações dramatúrgicas ou cênicas, buscávamos um ator com proposições e opinativo. Para tanto, além de um viés crítico, o ator se valeria de sua história pessoal para a realização de cenas e *workshops* que, por sua vez, colaborariam na construção do próprio espetáculo.

Clóvis Santos e Gisele Silva⁶⁶ (2006) refletiram sobre a *dramaturgia da cena* tendo como foco o *corpo do ator*. Nesse trabalho puderam acompanhar um grupo de alunos-pesquisadores (estudantes de artes cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto) que realizaram o espetáculo⁶⁷ *Vozes de Engoma*, a partir do processo colaborativo. A monografia resultante investigou o conceito de atuação dentro do processo colaborativo, revisando a *formação do ator* e apontou que:

dentro de um grupo que além de inexperiente (em relação ao uso de seu instrumental técnico) não tem como prática de criação o processo colaborativo, não garante a instauração de um ator dramaturgo. A pesquisa aponta, então, para a necessidade de se rever a formação desse ator, que em geral, é preparado para uma atuação interpretativa. (Santos & Silva, 2006: p.02).

O ator e a dramaturgia: a experiência do Teatro da Vertigem

Já mais experientes, os atores do Teatro da Vertigem organizaram, ao longo dos seus quatro trabalhos, alguns pontos-chave para a criação do ator. A atriz Miriam Rinaldi, em artigo escrito para a Revista *Sala Preta*, traz um estudo sobre o trabalho do ator no Teatro da Vertigem e apresenta quatro estratégias de criação utilizadas durante o processo de construção dos espetáculos: (1) vivência, (2) improvisação, (3) *workshop* e (4) visitas.

Na (1) **vivência** o ator imagina a partir de determinado tema (dado pelo diretor e/ou dramaturgo) e busca interagir com as imagens produzidas em sua mente, com o objetivo de

⁶⁶ SANTOS, Clóvis Domingos dos & SILVA, Gisele Inácio da. *Dramaturgia da cena*: a escrita no corpo do ator. 2006. Monografia (Iniciação Científica). Departamento de Artes / Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.

⁶⁷ O grupo *Vozes de Engoma* foi criado para a realização do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na graduação em Artes Cênicas (bacharelado em Direção Teatral) e pesquisou a inserção do imaginário africano na formação da cultura brasileira.

“provocar a sensibilidade, trazendo à tona fantasias, lembranças e desejos sobre o tema” (Rinaldi⁶⁸, 2002: p. 52). Essa vivência é um aquecimento para as fases seguintes e, praticada individualmente, serve também para trazer o ator para um trabalho sobre si, conforme relato de Luciana Schwinden, também atriz do Teatro da Vertigem:

Chego à sala de ensaio. Deixo meus objetos pessoais. Fecho os olhos. Aos poucos, tento livrar-me das imagens cotidianas. Me preparo para um grande mergulho interno. A vivência é um importante estado de concentração. Sou conduzida por uma voz que me alimenta de estímulos. Embarco sem rédeas para um lugar desconhecido. A imaginação, assim como o corpo e a voz do ator, precisa ser treinada; precisa estar aquecida e viva. (*apud* Rinaldi, 2002: p. 53)

Aventurar-se pela imaginação sem limites e sem medo de até aonde chegar é outro ponto essencial para o trabalho dos atores. Precisam se “livrar” das amarras e alcançar novas descobertas para além do seu repertório atoral. Aqui entra a (2) **improvisação**, tão difundida entre os atores a partir de Viola Spolin⁶⁹ (2003). Utilizam como material para as improvisações diversos elementos, tais como: fotos, imagens, matérias de jornal, perguntas, palavras etc. Realizada individual ou coletivamente, tem duração variada, de acordo com o desenrolar do tema.

O (3) **workshop** já despense mais tempo, se comparado à improvisação, pois “sua preparação representa a resposta cênica de uma pergunta lançada” (Rinaldi, 2002: p. 53) e, apresentado sempre por um ator, pode contar com demais participantes para executarem a concepção do proponente, que varia também na forma: textual, corporal, instalação etc. Rinaldi traz, em outro texto escrito sobre *O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem* (2006b), a definição de *workshop* a partir de Richard Schechner: “É uma fase ativa de pesquisa no processo de criação da performance, em que o artista tem liberdade de explorar diversas possibilidades em ensaios. É o espaço da experimentação por excelência, em que se chega à produção de protótipos” (Schechner *apud* Rinaldi⁷⁰, 2006b: p. 136).

Dentro do desenvolvimento dos *workshops*, existem algumas regras definidas pelos membros do Vertigem, que são: (1) o compromisso de elaborar uma cena, mesmo que

⁶⁸ RINALDI, Miriam. *O que fazemos na sala de ensaio*. In: *Trilogia Bíblica* (Teatro da Vertigem). Apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002. (p. 45 – 54).

⁶⁹ SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁷⁰ RINALDI, Miriam. *O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem*. In: Sala Preta. ECA/USP, nº 6, 2006b (p. 135 – 143).

incipiente em sua forma inicial; (2) uso de metáforas, evitando o didatismo sobre o tema, procurando a tradução artística para a idéia.

O Teatro da Vertigem valoriza a experiência pessoal de cada sujeito, incentivando o uso da memória (corporal) e da liberdade na criação.

Dividida em duas etapas, as (4) **visitas** se dão na aproximação temática e na construção das personagens. Na primeira, são escolhidos lugares que têm alguma analogia com o tema para o ator, que após essa visita irá elaborar uma cena contendo aspectos que, para ele, traduzem aquela atmosfera. Essa tradução pode ser baseada em pessoas observadas, situações vivenciadas naquele lugar, algum clima percebido pelo ator etc. Na segunda etapa, a visita pretende contribuir diretamente para a construção da personagem, já esboçada nos ensaios do grupo, e começa a ser lapidada. Nesse momento:

cada ator tem uma lista de lugares vinculados às características de cada papel, para investigar vestimenta, objetos pessoais, tempo interno e externo, linguagem verbal e gestual ou qualquer outro aspecto que o ajude na construção e preenchimento das personagens. (Rinaldi, 2002: p. 54)

A transposição do aprendizado conquistado no espaço da *rua* para o espaço da sala de ensaio, apesar das delimitações que lhes são próprias, não se constituem isoladamente, mas também por meio de passagem (público x privado, rua x sala etc.) do conhecimento adquirido em cada espaço – que dialogam constantemente.

Os atores do Teatro da Vertigem mantêm, ainda, um trabalho denominado de *depoimento pessoal*, que consiste numa “qualidade de presença cênica, de expressão de uma visão particular ou de um posicionamento frente à determinada questão. O depoimento é uma qualidade de exposição de si próprio” (Rinaldi, 2006b: p. 139). Esse procedimento foi adotado pelo grupo na tentativa do ator mostrar sua visão pessoal e se posicionar frente ao assunto tratado, de forma criativa e, para Araújo (2002: p. 84):

O depoimento pessoal não funciona apenas como um instrumento de pesquisa – no caso, temática – mas também como o próprio material bruto de concretização da cena. Além de se constituir em um exercício interpretativo de caráter investigatório, ele também conclama o ator a assumir um papel de *autor e criador da cena*, que é construída a partir do material que ele mesmo traz para os ensaios.

Quando o Teatro da Vertigem se apresentou em Belo Horizonte, no 7º Festival Internacional de Teatro, Palco & Rua, precisou de longo tempo para investigar o novo espaço de representação. Miriam Rinaldi, em entrevista a Rogério Oliveira⁷¹ (2005), falou sobre as expectativas da atuação quanto ao espaço:

O que acontece, é que existe uma fricção entre aquilo que você tem no seu imaginário, em relação ao espaço, em sua fantasia e o espaço real. Sempre acaba tendo uma certa tensão, entre aquilo que imaginamos sobre os espaços, a respeito dos espaços, e aquilo que os espaços realmente são. Eu acho que é um elemento de composição, quando entramos no espaço, o trabalho cresce enormemente para os atores. Não só na construção da personagem, mas na trajetória da personagem. Então tem alguns elementos que só surgem no espaço. (Rinaldi *apud* Oliveira, 2005: p. 101).

Mais adiante, Vanderlei Bernardino, também ator do grupo, ressalta que a *carga* sinestésica do espaço trouxe fortes influências sobre a representação:

O que interfere muito na interpretação é a carga do espaço, vem muito a acrescentar na interpretação. Essa força que o espaço já retém, essas histórias aqui, da igreja, daqui do hospital. Ele dá um *plus* a mais para a sua interpretação, ou seja, que esse espaço já tenha um dado a mais, nesse sentido eu acho que ajuda, eu acho que trás uma força, uma coisa que já está impregnada, isso não tem como não trazer para o seu desempenho, ou até para sua energia como pessoa, do ator (Bernardino *apud* Oliveira, 2005: p. 103).

Assim, nota-se que a criação do ator no processo colaborativo passa por uma constante “re-visão” de sua função dentro da elaboração do espetáculo e para isso precisa dialogar com todos os elementos que irão tecer o discurso cênico. Para tanto, não é possível que fique imerso apenas na construção da sua personagem, mas que a partir de sua função emane *ruídos*⁷² aos demais criadores da obra. Portanto, a aparição/provocação de *ruídos* obriga o processo e, conseqüentemente, seus criadores, a se reorganizarem, pois origina novos elementos, inesperados, perturbando as ordens estabelecidas, as soluções encontradas.

⁷¹ OLIVEIRA, Rogério Santos de. *O Espaço Tempo da Vertigem: Grupo Teatro da Vertigem*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes / Unirio, Rio de Janeiro.

⁷² Segundo Rubens Rewald (1998: p. 97) os ruídos são: “Flutuações aleatórias sem um padrão definido. As causas da ocorrência do ruído nada têm a ver com o encadeamento dos fenômenos que constitui a história anterior do sistema até então. Sua ocorrência é imprevisível, não fazendo parte do programa do sistema. O efeito de sua perturbação pode dar uma nova significação ao sistema.” In: REWALD, Rubens Arnaldo. *Caos / Dramaturgia*. 1998. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.

A autoria no processo colaborativo

Todas as flutuações presentes no trabalho *Caixa Postal 1500* serviram para o fortalecimento da equipe, afirma Maciel (2006), visto que todos encaravam o trabalho como *seu*, diferente de quando, por exemplo, os atores transferem ao diretor o lugar da responsabilidade, do pretendido êxito e, portanto, da autoria.

A autoria no processo colaborativo é pensada a partir do conceito de autor (criador da obra artística, literária ou científica) e já que todos são os criadores no processo colaborativo, nada mais comum do que todos também serem os autores. Mas nem sempre foi pensada dessa forma a questão da autoria, pois durante um longo período da história do teatro o termo *autor* foi usado para designar o dramaturgo – ligado diretamente à literatura dramática. O texto teatral era tido como um precedente para a encenação, contudo, com o advento do encenador na primeira metade do século XX, o dramaturgo passa a ser o responsável pelo aspecto literário e o encenador pela operacionalização do texto. A questão da autoria desloca-se do dramaturgo para o encenador, pois esse desempenhava papel decisivo na criação e realização do espetáculo, tornando-se o mediador entre a sua encenação e a palavra.

Para o processo colaborativo, a autoria de um espetáculo não se limita ao texto escrito e sim à construção de uma encenação em toda a sua extensão. A autoria é, portanto, compartilhada.

Devido a essa nova abordagem sobre o conceito de autoria, surge a necessidade de um desprendimento por parte do dramaturgo para com a obra, conforme nos diz Nicolette (dramaturga e pesquisadora) (2005: p. 52):

Ao dramaturgo, o desprendimento será necessário também quando da nomenclatura que sua função receber nos créditos finais do espetáculo. Ele não será considerado autor único, como nos textos convencionais, mas não será menos autor porque o texto por ele elaborado é fruto também da colaboração dos demais artistas. É ele quem domina as técnicas da escrita dramática, é ele quem conhece os recursos e procedimentos disponíveis, é ele quem supostamente lida melhor com as palavras e que, portanto, deve se encarregar de transformar as sugestões providas da cena ou de comentários, em algo dramaturgicamente interessante – isso quando não ocorre de algumas cenas já surgirem quase prontas das mãos dos atores.

Para os outros integrantes do grupo que desenvolvem o processo colaborativo, o fato de haver o responsável pela dramaturgia não os retira do lugar da autoria, visto que é preciso

discutir a obra num todo, a partir de seu *locus* específico, mas não somente sob o ponto de vista de um determinado núcleo e,

Portanto, aquele coletivo de artistas é, no ponto de chegada, o autor daquilo que é mostrado ao público, não só pela ‘amarração’ artística dentro da sua especificidade, mas porque contribuiu, discutiu e se apropriou do discurso cênico total daquele espetáculo (Araújo, 2002: p. 105).

A importância de cada criador não se reduzir a mero especialista ou técnico de sua função é o que possibilita o aprofundamento das relações no processo colaborativo, pois “(...) acima de sua habilidade particular, está o artista de Teatro, criando uma obra cênica por inteiro, e comprometido com ela e com o seu discurso como um todo” (Araújo, 2002: p. 106).

A experiência do processo colaborativo no Oficinão só foi possível através da presença de Luís Alberto de Abreu, pois, com sua chegada ao Cine Horto, propôs essa forma de criação, que já investigava, possibilitando o reforço da experiência coletiva na criação teatral e revelando sua importância como prática pedagógica para a formação dos criadores na perspectiva do teatro de grupo.

2.2.2 – A conjugação da criação: O Homem que não dava seta

Uma abordagem dos valores éticos do homem contemporâneo, contada a partir de uma série de núcleos, de diversas classes sociais, que se cruzam. As cenas se interligam através de atos de personagens comuns, habitantes do caos urbano. Sobre a montagem: Com uma impressionante costura narrativa, a estrutura dessa montagem é ágil, fragmentada e utiliza inúmeros recursos cinematográficos. Os temas são fortes, tratados pelos atores com verossimilhança. Tudo é muito rápido, assim como o mundo pós-moderno. (Disponível em <www.grupogalpao.com.br> acessado em 21/01/07).

Após essa primeira experiência, *Caixa Postal 1500* (1999), o Núcleo de Dramaturgia ainda atuou no Cine Horto durante algum tempo, abrindo espaço para a inserção de novos dramaturgos e colaborando com os seguintes espetáculos do Oficinão: *Por Toda Minha Vida*

– 2000; *Cães de Palha*⁷³ – 2001; *O homem que não dava seta* – 2002; *A vida é sonho* – 2003. Além do trabalho no Núcleo, vários desses dramaturgos começaram a desenvolver trabalhos paralelos, individuais, ou com seus respectivos grupos, fomentando a criação dramática em Belo Horizonte, conforme previsto por Abreu ao propor esse agrupamento desde a sua chegada em 1999.

Enfim, essa primeira experiência do Oficinão resultou em que o processo colaborativo veio suprir uma *escrita* que não havia sido encontrada pelos participantes do Oficinão do ano anterior e que, dessa forma, propiciou a elaboração de uma dramaturgia inédita, desenhada a várias vozes, além de investigar a criação em grupo, fortalecendo e descobrindo novas possibilidades do trabalho coletivo.

O próprio Grupo Galpão, no ano de 2000, em parceria com Luís Alberto de Abreu, construiu o espetáculo *Um trem chamado desejo*, a partir do processo colaborativo.

Por ter sido a última experiência do *Núcleo de Dramaturgia*, o Oficinão do ano de 2002, com o trabalho *O homem que não dava seta*, refletirei sobre essa encenação, buscando falar sobre o processo interno da elaboração do trabalho, assim como das interações entre os núcleos criadores: atuação-dramaturgia-direção. Esse trabalho foi o que mais deixou registros do processo: propostas de *canovaccio*, textos teóricos, relatórios, vídeo da última apresentação, *make off* e reportagens das apresentações realizadas em Belo Horizonte e em Curitiba/PR, durante o Festival de Teatro (2003). Todo esse material encontra-se no arquivo do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro⁷⁴ (CPMT), que também colaborou no acesso aos integrantes daquele coletivo, através de telefones e endereços eletrônicos, após quatro anos da estréia. Os integrantes de *O homem que não dava seta* chegaram inclusive a criar um grupo, a *Cia. do Homem*, que durou alguns meses, se desfazendo após incompatibilidade entre seus membros.

A partir daí, consegui realizar entrevistas com membros dos três núcleos centrais: atuação, direção e dramaturgia, o que permitiu uma verticalização da análise e a possibilidade de investigar a formação, em grupo, para o teatro de pesquisa.

⁷³ Esse trabalho, por sugestão de Luís Alberto de Abreu, contou com apenas duas dramaturgas: Nina Caetano e Ana Régis.

⁷⁴ O Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT) localizado dentro do Galpão Cine Horto abriga videoteca e biblioteca especializadas, além de acervo iconográfico, sala de estudos e equipamentos para pesquisa local e via web. Trata-se de uma importante iniciativa para suprir a grande carência que artistas e estudiosos de todo o país enfrentam para localizar acervos de artes cênicas tecnicamente catalogados.

Esse Oficínio contou com a direção de Chico Pelúcio que buscou, novamente, o trabalho conjunto com o Núcleo de Dramaturgia. O tema da *ética* era o princípio norteador do trabalho e foi eleito pelos dois núcleos, por eliminação dos temas desenvolvidos nos trabalhos anteriores. No teste de seleção⁷⁵ para a entrada no Oficínio o tema já foi apresentado aos atores, que também conheceram minimamente do que se tratava o processo colaborativo. Gustavo Bones⁷⁶, um dos atores desse trabalho, ao ser entrevistado, falou sobre o teste de seleção: “(...) Até mesmo no teste para a entrada no Oficínio, o Chico Pelúcio já falou sobre a proposta do trabalho e o tema da ética. Parte do teste já continha o tema. Assim, quem estava ali era, em tese, porque realmente tinha interesse em colaborar com aquela proposta, além de investigar o trabalho do ator no coletivo”.

Marcelo Braga, um dos dramaturgos do Núcleo, em entrevista para essa pesquisa, aponta que a definição do tema veio por eliminação dos assuntos abordados anteriormente e pelo que estava *incomodando* aqueles criadores na atualidade. Braga revela que esse tema foi apontado após longas conversas do Núcleo com o diretor, e a questão foi unânime entre os criadores. Ela veio despontando sobre todas as outras levantadas e marcava cada pessoa com alguma história pessoal, pois,

Na época, o que estava impactando a gente era a ética urbana, a degradação dos valores humanos. Discutíamos muito sobre o assassinato de um procurador. Teve em Belo Horizonte, na época, uma discussão envolvendo Postos de Gasolina e ele [o procurador] autuou o posto na Rua Prudente de Moraes e numa tarde mataram-no. Essa história marcou muito o grupo. (Braga, 2007).

“Do que queremos falar?” é a pergunta que Abreu lança aos artistas que querem desenvolver o processo colaborativo, em vez de “Que peça vamos montar?”, recorrente nos processos em que se parte de um texto pronto.

O processo colaborativo necessita de criadores que tenham o que dizer através do tema escolhido, pois necessariamente precisarão se colocar na elaboração do discurso e revelar, portanto, suas opiniões sobre o tema. Esse engajamento possibilita que os núcleos sejam mais propositivos durante o processo de trabalho e alimentem a criação com suas questões.

⁷⁵ O Oficínio conta com um teste de seleção para os candidatos interessados em participar do projeto na qualidade de ator. Esse teste é importante, dado o grande número de interessados pelo projeto e permite que sejam escolhidos candidatos que tenham o perfil da proposta em questão: o teatro de pesquisa, o trabalho em grupo etc.

⁷⁶ Em entrevista para o autor no dia 08/02/2007.

O fato de um Núcleo, no caso dos atores, participar pela primeira vez do processo colaborativo não implica numa relação ainda hierarquizada. Visto que todos estão ali em prol da cena, a troca de experiências e o aprendizado mútuo é o que possibilita a descoberta da colaboração de acordo com aquele grupo de pessoas. A cada processo, o Oficinão descobriu que por mais que os princípios possam ser bem claros a respeito do processo colaborativo, a experiência é sempre única e fundamental para a descoberta de novas formas de relação, criação e conjugação do material cênico.

Ainda sobre a questão da **hierarquia**, ao entrevistar um dos atores do processo, perguntei se havia percebido, de alguma maneira, tal postura e logo ele respondeu que:

Pelo contrário, não acho que essa hierarquia existiu no trabalho não. O Chico é muito bacana, pois ele consegue formar um grupo, abarcar todo mundo. Ele é muito sincero, diz quando não está dando conta: 'alguém pega isso aqui!'. Ele tem uma relação muito verdadeira com a gente. (Bones, 2007).

Citado pelo ator como um diretor que conseguiu estabelecer a união do grupo, Chico Pelúcio, mais uma vez contaminado pelo seu grupo de origem, o Galpão, aposta na dimensão coletiva do teatro e tem como meta a propagação do teatro de grupo, por acreditar que é nesse âmbito que as relações ganham maiores avanços, seja nas descobertas estéticas amadurecidas durante o tempo de convivência entre o coletivo, seja na sua forma de produção.

As relações estabelecidas entre os três núcleos de criação durante esse processo revelaram aspectos significativos no que diz respeito ao compromisso com a formação, através do processo colaborativo, para o trabalho em grupo. Vejamos como cada núcleo contribuiu para o avanço das questões coletivas nessa proposta.

2.2.2.1 – A atuação

A não-hierarquização na relação criativa impõe ao ator outro lugar frente à criação. Não mais aquele executor de indicações dramatúrgicas e sim um criador que, além de emitir sua opinião, seja propositivo. O ator passa a assumir também o papel de autor e criador das cenas, construídas a partir do material que traz para os ensaios. Mas para isso não basta que

execute ou corporifique o projeto dos outros, buscando uma re-apresentação de personagens. É preciso que tenha um depoimento artístico autoral e que seja, portanto, um ator-criador.

Nesse sentido, os atores do espetáculo *O homem que não dava seta* precisaram descobrir essas novas relações estabelecidas com o processo colaborativo, o que não foi um aprendizado fácil, principalmente por virem de outras relações teatrais. Como sabemos, vários métodos de trabalho para o ator partem da análise de algum texto dramático para a construção da personagem e a maioria das escolas de formação desses atores também aborda apenas essa metodologia. Assim, o texto prévio torna-se uma muleta para o ator, pois desenvolve seu trabalho a partir de uma criação dada pela dramaturgia.

Nesse trabalho com o processo colaborativo não existia texto *a priori* e, portanto, a falta que este fez aos atores foi mencionada por eles durante um vídeo realizado ao fim do trabalho, numa avaliação do mesmo⁷⁷. Foi uma das falas que marcaram o depoimento da atriz Regina Lúcia⁷⁸: “Tive dificuldade em trabalhar com o processo colaborativo, pois não existe texto *a priori*”. Conseqüentemente, ela revela que, por isso, passou por muitas dificuldades na elaboração da personagem.

A criação atoral teve início desde a entrada dos atores para a sala de ensaio, com a discussão e a visão de cada um sobre o tema escolhido (ética). A partir de então, começaram a elaborar improvisações sobre o tema a fim de buscar, através da concretização cênica, o que pretendiam dizer.

Acontece que todo material produzido na sala de ensaio era transformado pelos núcleos e a criação individual dava lugar à criação coletivizada. Com isso, houve vários desencontros entre os núcleos que remanejavam as criações, nem sempre correspondendo aos resultados esperados por todos. É a característica apontada pelo depoimento de outra atriz, Bárbara Campos⁷⁹: “(...) sempre há expectativas, mas a gente pode se decepcionar”. O investimento que cada artista faz em seu trabalho deixa sua marca de afeto no material proposto e não é fácil lidar com esse desprendimento, principalmente quando se está ainda no calor da criação. Percebe-se que esse processo tenta balizar a criação de cada indivíduo, produto de seu universo pessoal, com o que melhor resulta para a cena. É nesse aspecto que afirmo ser o processo colaborativo distinto da criação coletiva, que visa contemplar todas as opiniões individuais e colocar em cena a produção de cada artista, sem se preocupar com o

⁷⁷ Vídeo sobre *O homem que não dava seta*. Direção e Roteiro de Paulo Azevedo, janeiro de 2003.

⁷⁸ Em depoimento durante o processo com Direção e Roteiro de Paulo Azevedo em janeiro de 2003.

⁷⁹ Em depoimento durante o processo com Direção e Roteiro de Paulo Azevedo em janeiro de 2003.

resultado obtido dessa colcha de retalhos. Já o processo colaborativo, em outros termos, propõe que haja a fricção criativa das resoluções cênicas e se uma proposta não se mostrar eficiente para o espetáculo, não é possível que fique no todo apenas pelo fato de contemplar o desejo de um criador. A concepção do espetáculo conduz essas decisões.

O contrário também foi possível, com as equipes se exercitando para *fundir* esses desejos que, ao serem reelaborados, se transformaram potencializando a criação, não mais de um, nem de outro, mas de todos. Então, na construção da sua personagem, Regina Lúcia, ao receber do núcleo de dramaturgia a elaboração do seu texto final, percebeu que havia grandes modificações na personagem criada por ela e “(...) era outra coisa, pior, melhor, não sei, mas era diferente”. Essa prática, muito freqüente no processo colaborativo, é um fator que mostra o quanto as criações individuais são alteradas e modificadas pelos filtros dos outros criadores que, muitas vezes, acabam transformando o produto elaborado de tal maneira que este se modifica completamente.

Daí o exercício do desprendimento ser muito importante no processo colaborativo, pois, em tese, nenhuma criação é de ninguém, tudo pode ser transformado. Para Abreu (2002: p. 04): “Num processo de criação partilhada não há muito espaço para ‘minha cena’, ‘meu texto’, ‘minha idéia’. Tudo é jogado numa arena comum e examinado, confrontado e debatido até o estabelecimento de um ‘acordo’ entre os criadores”. Esse acordo não significa reduzir a criação ao senso comum, nem transformar a criação em um acordo de cavalheiros. Ele se configura de forma tensa, precária e sujeito a ser avaliado constantemente durante o processo.

Outro ponto a ser destacado para esse núcleo foi a identificação com o tema, favorecendo consideravelmente a sua intervenção, pois ao falar “(...) do homem de hoje, nos vemos ali, descobrimos defeitos do homem contemporâneo. (...) Eu sofri muito para fazer o meu personagem” (Bones⁸⁰, 2003). Toda essa pesquisa sobre o homem contemporâneo trouxe diversos questionamentos do elenco sobre a ética de cada um, misturando em muitos momentos o que era ficcional e o que era real. Por isso, diz uma das atrizes: “a peça mexeu com a vida de todos nós. Questionávamos muito nossa ética. Que lado vou escolher, que lado quero... foi uma transformação pessoal” (Juliana Barreto⁸¹, 2003). E parece que o coletivo encarou tão a sério o tema que, como disse Bones, “o tema virou pele”, sendo que:

⁸⁰ Em depoimento durante o processo com Direção e Roteiro de Paulo Azevedo em janeiro de 2003.

⁸¹ Em depoimento durante o processo com Direção e Roteiro de Paulo Azevedo em janeiro de 2003.

Vimos que a realidade era maior do que a gente. Cada pessoa nesse ano passou por um problema com a ética. A Juliana, que tem um filho de um ano de idade, fazia na peça uma babá que entregava o filho da patroa para ser seqüestrado a fim de conseguir dinheiro para soltar o marido da prisão. O filho da atriz na vida real era cuidado por uma babá que começou a deixar o menino sozinho em casa, o que a aproximou muito da personagem dela. **Fizemos o tema virar pele, vir pra fora.** Tentávamos trazer para o cotidiano esse tema. (Bones, 2007) (Grifos meus).

Isso contribuiu de forma essencial para um arranque nos ensaios, pois cada integrante havia se apropriado de tal maneira do tema que, agora, era uma questão vital. A partir daí, cada ator começou a investigar mais sobre a sua criação e começou a buscar material para o aprofundamento do seu personagem.

Gustavo Bones, que criou um traficante que seqüestra duas crianças, conta que pesquisou muito e, ao assistir a vários filmes e seriados, conseguiu descobrir características para a sua personagem que ainda não havia descoberto. O ponto-chave para compreender o universo desse traficante deu-se durante a pesquisa de campo que realizou visitando a periferia de Belo Horizonte. Vendo aquela realidade, distante do seu cotidiano, preocupou-se em não deixar a personagem virar clichê, permanecer numa esfera rasa, sem nuances e contradições internas. Sua cena mais difícil foi a do estupro, pois precisou de muita cumplicidade dos seus parceiros de cena e do núcleo de dramaturgia, que investiu bastante na imagem que atravessava o ator. Ele dizia: “me sinto tocado todas as vezes que interpreto essa cena” (Bones *apud* Machado⁸², 2002: p.21)

Os demais colaboradores desse Oficinão, ainda não citados, contribuíram para a qualidade da interpretação dos atores e foram importantes ao provocarem nos intérpretes o exercício da polifonia, ou seja, os atores buscavam incorporar os discursos das outras áreas para o enriquecimento das suas personagens. Destacamos os seguintes profissionais na área da criação: a professora e bailarina Dudude Herrmann na preparação corporal e Andréa Amendoeira na preparação vocal. Rômulo Avelar ministrou aulas de produção cultural para os atores, uma forma de suprir uma necessidade destes de viabilizar seus futuros projetos artísticos. Esse pensamento norteia o Oficinão desde a sua implementação, conforme coloca Chico Pelúcio: “(...) achamos que o ator tem que ser capaz de viabilizar seus próprios desejos artísticos. Tem que transpor essa barreira da necessidade, de desejo, para a execução” (Pelúcio⁸³, 2007).

⁸² MACHADO, Renata Matta. *Intolerância urbana deflagra peça no Galpão*. Belo Horizonte, Jornal Hoje em Dia, 29/12/2002.

⁸³ Em entrevista para o autor no dia 08/02/2007.

Para a discussão da ética, foi convidado o professor de filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais Newton Bignoto de Souza, que ministrou aulas sobre o tema para todos os núcleos. Dessa forma, cada núcleo, na confluência com os seus objetos de trabalho, foi apropriando-se dessas informações e transformando-as em cenas concretas apresentadas aos demais criadores. Cada núcleo ressignificou esses saberes e acrescentou, de acordo com sua função, propostas de encaminhamento do espetáculo.

Na atuação, esse ator-criador passou a agir de forma colaborativa, apresentando novos procedimentos para a criação, trazendo elementos de uma abrangência que pode ser comparada com a cena pós-dramática, apontada por Lehmann (2002). Para ele, o ator é um agente fundamental do teatro contemporâneo e para essa nova construção da cena é preciso outro tipo de ator: “(...) não mais portador de uma intuição externa, vinda do texto ou do encenador, nem um simples agente de discursos alheios” (Lehmann, 2002: p. 42). Há, portanto, a necessidade de um ator que emane propostas e desencadeie soluções que irão reverberar em todas as áreas.

Nesse espetáculo, percebemos que a criação do ator se deu em todos os níveis, iniciou-se com a sua entrada para a sala de ensaio e a partir de então, contou com a sua criação em todas as áreas do trabalho. Quando chegou a proposta de cenografia, por exemplo, foram os atores que, ao lidar com o cenário, permitiram ao cenógrafo uma remodelação do seu material e a adequação deste à proposta.

Os atores também trabalharam na criação de *canovaccio*⁸⁴ junto ao Núcleo de Dramaturgia, fazendo as propostas de cena elaboradas pelos dramaturgos e até mesmo encaminhando novas soluções para a mesma. Essa etapa, segundo Bones⁸⁵ (2007) foi “(...) um pouco parecida com roteiro de cinema. Acho que a peça é um pouco assim, começa uma idéia, é interrompida, e lá na frente continua aquela narrativa”. Essa fragmentação apontada pelo ator também foi denunciada pela crítica e tem forte influência da cena pós-dramática, que se apresenta como híbrida, plural, expandida, se comparada à narrativa aristotélica.

Com todo esse material produzido nas diversas áreas, os atores começaram a delinear alguns personagens, até que no mês de julho de 2002 interromperam os ensaios para as férias coletivas. Foi nesse momento que alguns atores e mesmo dramaturgos deixaram o trabalho.

⁸⁴ *Canovaccio* é um termo oriundo da *Commedia dell'Arte* que indica o roteiro de ações do espetáculo, além de indicações de entrada e saída de atores, jogos de cena, etc.

⁸⁵ Em entrevista para o autor no dia 08/02/2007.

Ao voltarem, o Núcleo de Dramaturgia havia estruturado um novo *canovaccio*, mais elaborado, configurando as resoluções cênicas apontadas durante o primeiro semestre.

Houve nessa etapa um *workshop*, como praticado pelos atores do Teatro da Vertigem. Bones (2007) relata que nesse *workshop* os atores deveriam contar toda a história em dez minutos. Em outro, os atores deveriam contar a história em dez minutos sem diálogo. Essa estratégia é utilizada para que o ator dê ênfase ao seu trabalho corporal e passe a mostrar fisicamente as relações existentes entre as personagens. O discurso verbal tem pouca importância nessa fase, pois será reestruturado pelos dramaturgos que se ocupam dos encaminhamentos apontados pelos atores para aprofundarem a estrutura dramática.

A realização dos *workshops* foi muito proveitosa para o trabalho dos atores, pois precisaram ensaiar para as apresentações e descobrir, através da ação, se era possível desenvolver o roteiro simplesmente com aquelas indicações ou se precisariam adaptar as cenas, incrementando novas propostas.

Então, começaram a definir as personagens e delimitaram que divisões haveria entre o elenco, se trabalhariam em duplas ou trios. Os atores foram provocados a desenvolver a dramaturgia da personagem, pois precisaram se ater a vários aspectos devido às cenas fragmentadas, pois na primeira cena, por exemplo, o personagem está em determinado local, e apenas na sétima cena é que o espectador irá entender de onde o personagem veio, o porquê da sua respiração tão ofegante etc. Isso para o ator é um trabalho complicado, aponta Bones, pois: “Minha primeira cena era a gente (eu e o Euber) chegando na cadeia, os dois traficantes. Depois éramos presos, depois fugindo etc. Para o ator foi difícil. (...) Tinha que me preocupar em que estado entro nessa cena, qual respiração...”.

Aí fizemos a peça. O problema maior veio aqui com a dramaturgia. **O meu texto final estava bom, tive sorte com isso.** Foram textos muito difíceis de falar, pois você via que não foi o ator quem criou, parecia uma fala imposta. Muita gente [atores] ficou brava. (Bones, 2007) (Grifos meus).

Conforme veremos a seguir, o diálogo entre a Dramaturgia e a Atuação foi bem complexo devido ao *tempo* dedicado aos encontros entre as áreas. Enquanto os atores trabalhavam todos os dias e produziam bastante material, dramático inclusive, os dramaturgos se viam uma vez por semana e quando chegavam aos ensaios, os atores já

havia encaminhado a cena, proposto novas resoluções para o que se apresentava no dia-a-dia do trabalho.

Beto Lanza, crítico da Folha de São Paulo, assistiu ao espetáculo em Curitiba e fez uma divisão interessante entre as personagens, comparando-as, posteriormente, ao homem de hoje:

São pessoas comuns, elevadas ao patamar de arquétipos de uma sociedade eticamente falida, convivendo de maneira interdependente até o esgotamento. As personagens são divididas em castas: de um lado os segregados do mercado economicamente ativo, do outro os incluídos no sórdido sistema de manipulação da informação. O resultado é uma babel de tipos radicalmente urbanos, duros e cruéis, como o nosso dia-a-dia (Lanza⁸⁶, 2003).

Não podemos deixar de citar a campanha *Eu dou a seta* realizada pelos atores do Oficínio. A proposta foi fazer um manifesto em defesa do cumprimento das leis de trânsito pelos motoristas e, em especial, à utilização das setas, que são pouco usadas nas ruas de Belo Horizonte e ignoradas como uma infração de trânsito. Para isso, foram criados personagens como a presidente da ONG Em Defesa das Mulheres, atropeladas pelo Maníaco da Madrugada; parentes das vítimas do maníaco; manifestantes diversos, trajados de blusas com o tema da campanha, cartazes, faixas, painéis etc. Aproveitaram também para homenagear o Grupo Galpão, que completou 20 anos em 2002 e que, em 1989, invadiu a “Praça Sete” (ponto central na cidade) com a apresentação da performance “Queremos Praia” – resultado de oficina realizada durante o Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais - inspirada nas propostas de um folclórico vereador belorizontino: Nelson Thibau. “O ‘Queremos Praia’ era composto por quatro coqueiros, colocados junto ao ‘pirulito’ da Praça Sete, transformada em ilha. O público era transportado pelo barco *Bateau Mouche*, atravessando o mar de asfalto das avenidas Afonso Pena e Amazonas” (Brandão⁸⁷, 1999: p. 96).

⁸⁶ LANZA, Beto. *Espectáculo surpreende ao apresentar a ética da urbe*. Jornal: Folha de São Paulo, 26/03/2003.

⁸⁷ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de Risco e Rito*. Belo Horizonte, 1999.

2.2.2.2 – O Núcleo de Dramaturgia

A relação do Núcleo de Dramaturgia com o Núcleo de Atuação nesse Oficinão foi conturbada, o que acentuou a importância do diálogo, do debate, do próprio embate na sala de ensaio. Mas aqui existia uma relação que abalava o Núcleo de Dramaturgia, conforme veremos.

Como já mencionei, os atores, junto à Direção e Assistência de Direção, trabalhavam todos os dias da semana e esporadicamente em alguns sábados. Já o Núcleo de Dramaturgia se encontrava uma vez por semana e uma vez por mês com o Luís Alberto de Abreu – coordenador do Núcleo de Dramaturgia.

O Núcleo conseguia estabelecer com Abreu uma “conversa” constante via e-mail e, para suprir algumas faltas, o Núcleo mantinha estudos sobre dramaturgia, sobre o próprio tema e sobre outros tópicos indicados pelo orientador. Cristina Andrade, integrante desse Núcleo, disse, em entrevista, que nesse “grupo de estudos” pode se aprofundar na área, além de ler mais peças teatrais: “(...) por exemplo, no melodrama [Por toda a minha vida – Oficinão do ano de 2000], fomos estudar isso, ler o ‘Direito de nascer’ – da rádio-novela. Quando o Abreu vinha, tinha uma discussão das leituras, sobre dramaturgia, *canovaccio* etc.” (Andrade, 2007).

Ressaltamos que esse Núcleo era composto por cinco dramaturgos em formação, sob a coordenação de Luís Alberto de Abreu, sendo: Maria Cristina Andrade, Marcelo Braga, Miguel Anunciação, Juliana Antunes e Adriano de Faria. Esse tipo de formatação potencializava muito o trabalho do núcleo e a dramaturgia era respondida por esse agente múltiplo. Entre esses criadores não havia uma linearidade de pensamento e buscavam conjugar as diversas criações numa única proposta de dramaturgia.

Entre eles, o trabalho era desenvolvido a várias mãos. Mas o contrário também acontecia, pois: “(...) você lida com as vaidades. Você escreve um texto e, de repente, ninguém gostou do que eu fiz. E às vezes você escreve um tanto e pegam uma frase. Tem que ter essa humildade e perceber o que realmente é melhor” (Andrade, 2007). Esse núcleo estava sujeito a todo tipo de variações, pois além de manter uma dinâmica interna, encontrava com o restante do grupo para o diálogo teatral.

O impasse que a dramaturgia trazia para a atuação estava no ponto em que esse primeiro núcleo, por não acompanhar sistematicamente os encontros, quando chegava à sala

de ensaio com sua produção, trazia material referente ao momento em que havia saído dali, há uma semana atrás. Só que, com o andar do processo, várias idéias tinham sido transformadas/descartadas e a dramaturgia não havia acompanhado as discussões pertinentes a essas decisões. Quando voltavam a se encontrar, o embate era inevitável, conforme constatou a dramaturga Cristina Andrade⁸⁸, em entrevista:

É verdade, eles têm essa demanda e aí a gente mandava texto, mas eles [atores] mudavam e a gente falava: ‘Pô, mas como vamos mexer se a gente não sabe o que mudou, o que não funcionou, entendeu?’ A idéia do processo colaborativo é muito interessante, mas ao mesmo tempo muito exigente. Ou é colaborativo ou é outra coisa. Foi minha primeira vez com teatro no ‘Caixa Postal 1500’. Éramos uns doze dramaturgos, o que era difícil. Concorro que o dramaturgo tem de estar muito mais próximo, de preferência todo dia, pra ver o que funciona, ouvir os atores, mas no nosso caso era inviável, ninguém tinha tempo para isso. (Andrade, 2007) (Grifos meus)

Também Marcelo Braga, do Núcleo de Dramaturgia, concorda com os atores, pois: “O processo é esse mesmo, de muitas mãos. Os atores faziam, a gente transformava. **Os encontros eram muito polêmicos.** Com toda razão, os atores que fazem o negócio, e alguns não gostavam desse processo” (Braga⁸⁹, 2007) (Grifos meus).

Marcelo ainda revelou que o ideal seria que os dramaturgos tivessem a mesma frequência de encontros dos demais criadores, mas que, desde o início da proposta, todos estavam cientes que os dramaturgos não poderiam estar ali, corpo a corpo, cotidianamente. Assim, muitos atores sentiam-se desprotegidos sem a presença, desde o início, do texto escrito, conforme já dito, que é de certa forma uma segurança para o seu trabalho⁹⁰.

(...) O texto demorava muito a ficar pronto. Os atores ensaiavam todos dos dias. A dramaturgia encontrava uma vez por semana. O ideal era que fosse na mesma intensidade. Eles sentiam falta. Também era um pouco ilusão, que se isso acontecesse tudo mudaria. (Braga, 2007).

⁸⁸ Cristina Andrade (Núcleo de Dramaturgia) em entrevista para o autor no dia 20/04/2007.

⁸⁹ Marcelo Braga (Núcleo de Dramaturgia) em entrevista para o autor no dia 03/03/2007.

⁹⁰ A transferência de culpa para outro Núcleo é muito comum no processo colaborativo, visto que é difícil, quando dentro do processo, reconhecermos nossas faltas. Quando participei de uma criação colaborativa, isso se deu da mesma forma, pois a dramaturga só podia comparecer a alguns encontros, enquanto os atores, a diretora e a cenógrafa trabalhavam todos os dias. Em nosso caso, o que aconteceu foi que a área da dramaturgia começou a ser *ocupada* por outros integrantes, que além de se preocuparem com a sua área, também pensavam a dramaturgia; assim, ao fim do trabalho, percebeu-se nitidamente que havia uma fragilidade na dramaturgia do espetáculo.

Já a Assistente de Direção, Cristiana Brandão⁹¹, que acompanhou todos os encontros com o Núcleo de Dramaturgia e também os ensaios junto aos atores, coloca a questão em um outro embate e diz: “A avaliação que eu faço agora é que não dá para fazer num Oficinão o processo colaborativo com o dramaturgo em gabinete. É preciso do dramaturgo no embate com a sala de ensaio”.

Esse misto de interferências potencializa a criação individual e, por exemplo, no que diz respeito à dramaturgia/dramaturgo, quando este não sabe como resolver determinada questão, nada impede e nem diminui o seu trabalho, se for o ator, o diretor, o iluminador, quem der uma sugestão/solução ao seu trabalho. Isso, porém, não faz do ator, do diretor, do iluminador, um dramaturgo. Abreu *apud* Nicolete (2005: p.108) reflete que:

O processo colaborativo é um processo onde dramaturgo só é dramaturgo no final, quando ele conseguiu fazer uma boa relação, porque tudo que vem é muito novo, o que vem é muito diferente do que ele já viu. Se está criando em casa, ele tem o tempo de estabelecer como ele quer o enredo, o que ele quer atingir no público – ele faz tudo isso na cabeça. No processo colaborativo ele projeta tudo isso também, mas, nessa projeção dele, entram uma série de interferências que ele não pode descartar como em casa, sozinho, ele descarta. Ele vai ter de se debruçar sobre a criação alheia e integrá-la ao próprio trabalho.

O desafio de estruturar a dramaturgia

A própria estrutura dramática, do ponto de vista da narrativa, implicou em um desafio para costurar a história. Sendo a estrutura do espetáculo *O homem que não dava seta* ágil, foi dado um tratamento narrativo que utilizou de diversos recursos cinematográficos: recortes, colagens, imagem dentro das cenas, intervenções entre personagem do teatro com o do vídeo etc. As cenas se ligavam através de atos e personagens em comum. Sem estar preocupado em apresentar soluções, o espetáculo parte de realidades individuais conflitantes com uma força que choca o espectador. Por se apresentar fragmentada, a dramaturgia é permeada por quadros, duplas ou trios de atores. Conforme Andrade (2007):

Tinha a babá que trabalhava na casa e o namorado dela seqüestra a criança, aí tem o atropelamento, tem os caras que estão presos, tem o juiz, são vários núcleos e a grande questão era articular uma coisa com a outra, porque a gente criava. Não é a babá que vai seqüestrar, depois ela vai ver e vai se arrepender. Como o juiz vai

⁹¹ Em depoimento durante o processo com Direção e Roteiro de Paulo Azevedo em janeiro de 2003.

entrar nisso tudo? E os drogados? Então um deles conhece o outro. Então a gente teve que criar estratégias de amarrar esses núcleos.

O narrador foi uma das personagens que surgiu posteriormente no espetáculo, vindo inicialmente para *costurar* a narrativa. Acontece que, com o passar dos ensaios, a personagem ganhou uma desenvoltura impressionante devido ao trabalho do seu intérprete e dos dramaturgos. Seu criador, Cristiano Pena⁹², fala a seguir sobre sua personagem, que inicialmente surgiu da criação do Núcleo de Dramaturgia como solução cênica, mas que conseguiu se apropriar daquela criação:

A criação da personagem Matuim deu-se no processo de estudo do próprio texto encaminhado pelo autor. Num primeiro momento as sensações e imagens sugeridas e levadas à cena, juntamente com orientações do Chico, da Cristiana Brandão e de colegas, atores e atrizes da montagem. João Matuim surgiu como um misto de palhaço, figura que se expõe diante das inquietações cotidianas; um homem que sai às ruas de uma grande cidade para buscar e questionar valores éticos, filosóficos e humanos. Artistas de rua, andarilhos, músicos de praças foram imagens que auxiliaram na composição desta personagem. No contexto da peça, João Matuim, faz um contraponto ao que é apresentado, nas outras situações, focalizadas em cenas de corrupção, assassinatos e manipulações. Sem apresentar esta personagem apenas como o outro lado da história, busquei ora inseri-la neste contexto, ora distanciá-la, criando junto à dramaturgia e direção a polifonia da personagem e da própria cena. Assisti a filmes de Oscarito e Mazzaropi, além de me inspirar em imagens de arquivo e livros do próprio Cine Horto. João Matuim hoje está fora de cena, mas suas questões e o processo de criação tornaram-se importantes experiências que acompanharam minha vida.

Percebemos que essa personagem foi utilizada para fazer o contraponto entre as cenas dramáticas do espetáculo e as passagens com vídeo, pois se relacionava com a cena de forma distanciada, ao mesmo tempo que dialogava com os personagens do vídeo.

O narrador foi uma alternativa usada também pelo Núcleo de Dramaturgia em outro Oficinão, *Caixa Postal 1500*, na figura de um índio fictício imaginado pela Europa quando estava a descobrir um novo mundo – um imaginário europeu sobre o novo mundo.

Em *O homem que não dava seta*, o narrador surgiu numa proposta feita por Abreu, e que não foi aceita com unanimidade dentro do próprio Núcleo. Segundo Andrade (2007):

(...) no início eu não queria, eu achava que a gente podia amarrar isso de um outro jeito, aí lemos um texto russo que tinha uma figura que narrava, além de fazer parte, contava a história. Depois ficou interessante, o Abreu e o Chico deram o arremate na

⁹² OFICINÃO 2002. Relatórios e fontes de pesquisa. Cristiano Pena, p. 02.

questão do narrador para interligar as personagens. Depois ficou como uma alternativa interessante. No início eu resisti muito. Eu queria que as próprias histórias, que as personagens dessem margem para toda a dramaturgia.

Ao propor o narrador para a estrutura do espetáculo, Abreu precisou também fundamentar sua sugestão junto aos outros dramaturgos e indicou a leitura de textos teatrais com a presença de *narradores*, para que o núcleo conhecesse outras relações possíveis de um narrador com a história. Esse fato é interessante porque, mesmo sendo coordenador do Núcleo de Dramaturgia, Abreu era questionado quando sugeria algum elemento e precisava, assim como os demais envolvidos, fundamentar sua proposta de forma consistente.

Após o atropelamento, várias cenas se sucedem em ritmo acelerado: um casal que briga na hora do jantar; a babá que, ao desligar o telefone, é surpreendida por sua patroa (uma executiva) que a vê chorando (sem imaginar que a babá chora por tramar o seqüestro dos filhos – que acontecerá na cena XXVI); o motorista que acidentou uma mulher está na prisão e fala de sua inocência ao carcereiro; a editora do jornal que está cobrindo a matéria pressiona a repórter para que dê alguma notícia sobre o caso que possa dar audiência ao programa etc.

A trama envolve um juiz corrupto; uma repórter que, pressionada pela editora, sugere que o homem que acabou de cometer um atropelamento seja o culpado por todos os outros crimes; dois jovens ladrões da periferia; um policial corrupto e violento⁹³; uma empregada que entrega os filhos de sua patroa para serem seqüestrados a fim de conseguir dinheiro para que seu namorado compre sua liberdade na cadeia; uma executiva que, por não ter tempo para cuidar dos filhos, faz a compensação com bens materiais. E, como numa tragédia grega, os homens são manipulados por um poder invisível, sendo o senador uma figura que jamais será vista e ouvida, pois dá ordens pelo telefone. Também seu filho, o verdadeiro assassino, não aparece na trama.

Outro elemento que caracteriza traços trágicos é a violência realizada sempre fora de cena, obtendo um efeito cênico muito maior do que se fosse realizada no palco. Vejamos a parte do texto em que ocorre o estupro de um dos presos, pelo policial, sem que o público veja, apenas ouça:

⁹³ “CARCEREIRO: Olha aqui malandro, até dá para aliviar. Mas vão ter que fazer um serviço pra mim, trabalho fino, pro papai aqui! Tem um colega de vocês aqui na carceragem que ta começando a me dar muito trabalho. E eu detesto hora extra! Tem gente graúda perseguindo o morcego. E quando os bambambans aparecem é só merda que rola pra cima da gente. Na minha delegacia roupa suja se lava aqui. O lance é o seguinte: apaga o meliante que dá pra liberar os dois. Deita o elemento que amanhã as borboleta tão batendo asa.” Texto do espetáculo “O homem que não dava seta”, Cena XVII, 2002: p. 14.

CARCEREIRO: (...) E você, carinha de anjo? Contigo, minha gracinha, o negócio vai ser diferente! Vamos ver do que você gosta. Abaixa as calças. Anda, porra, que eu não tenho a tarde toda não. Abaixa logo, porra! Que bunda de moça, hein? Vai levar, vai tomar no rabo, cara! E amanhã tem mais, viu? Ah, se você quiser, eu te faço de rainha aqui dentro!⁹⁴

Em meio a tantas situações, o espetáculo é todo criado a partir de cenas que em seu desenrolar permite que o espectador faça diversas conexões e frua a obra. Essa fragmentação é opcional, segundo o diretor, e a velocidade, característica do espetáculo, é uma analogia aos nossos tempos e se rompe com as intervenções do Narrador João Matuim, sempre lembrando que ainda somos animais humanos. Já as projeções, recorrentes durante o espetáculo, funcionavam na medida em que transpunham a movimentação da rua para o palco, contrabalanceando o ambiente externo com o interno.

2.2.2.3 – A Direção

(...) Abrimos um leque de cenas que falavam desse tema [ética]. Chegou num momento que tínhamos muito material. Propus que jogássemos esse material fora e começamos várias cenas com a seguinte questão: começar a cena com um homem que não dá seta ou terminar uma improvisação com o fato de um homem não dar seta. **Estudar a lógica de uma pessoa que dirige e não dá seta, ou seja, uma pessoa que não tem a menor preocupação com o outro. Ele não liga pra quem está fora do carro dele. O que passa pela cabeça dessa pessoa? Como um sujeito desses pode se relacionar com o mundo a partir dessa questão?** Várias cenas foram mostradas e estruturamos uma história. (Pelúcio⁹⁵, 2007) (Grifos meus).

Pelo que Chico Pelúcio apresenta no depoimento acima, há uma preocupação do diretor com o tema, ele também mostra como provocou os atores a investigarem o tema cenicamente, ou seja, como transpôs para a cena, fisicamente, o que estava no nível intelectual. Mas como jogar uma parte do trabalho fora? Descartar o quê? Não teria o ator, mesmo quando descartava algo, incorporado vários elementos? Ao questionar essa colocação Pelúcio explicou que:

⁹⁴ Texto do espetáculo “O homem que não dava seta”, Cena XVII, 2002: p. 13.

⁹⁵ Em entrevista para o autor no dia 08/02/2007.

Sem dúvida, algumas personagens acabaram se agregando nessa nova história. Aparentemente no processo colaborativo se joga fora, mas na verdade nada é jogado fora. O processo vai acumulando a consciência do ator, a consistência sobre o tema do espetáculo etc. (2007).

A forma com que a Direção buscou lapidar as cenas e ligar os elementos que eram essenciais para a compreensão do espectador foi realizada durante todo o processo, mas se intensificou com a proximidade do encontro com os espectadores. Assim, um objeto deixado no final de uma cena, um telefonema, um lenço que reconheço na mão do ator etc. vai ser retomado mais à frente pelas mesmas personagens a fim de que o espectador reconheça as histórias delas e siga a trama.

Mas como colocar em cena um tema que é tão recorrente em nossa atualidade e que por se tornar parte de nosso cotidiano, já não nos causa nenhuma reação, a não ser a de desprezo? Como diria Bertolt Brecht, como podemos *estranhar* isso novamente, para podermos interferir nele? Pelúcio (2007) conta que foi difícil tudo isso:

Foi um sofrimento pra gente, pois acabamos falando de interesse, violência etc. Sobre violência, tentar levar isso para a cena era complexo, pois a cada dia real, saía uma notícia mais chocante, muitas vezes pior do que a violência ficcional que a gente tentava passar aqui em cena. (...) A nossa personagem era um juiz e na época a crise do judiciário não havia explodido, como o caso do Lalau... Não havia tido um juiz nesses casos ainda. Fizemos com o juiz e oito meses depois estourou a crise do judiciário no Brasil.

Ao indagar o seu trabalho na função de direção, Pelúcio disse que um diretor que vem trabalhar com o processo colaborativo precisa, necessariamente, desenvolver a escuta para aproveitar melhor o material produzido pelos vários criadores, a fim de levar à cena o que é mais interessante:

É um aprendizado, tem que aguçar seu olhar e ouvido, pois é bom que saiba aproveitar esse material todo. Tira um pouco da idéia do encenador que tem idéia pré-concebida. É preciso confrontar idéias, todos têm que estar mais disponíveis, e aprender a ser contrariado. A sorte é que a gente tem o teatro como esse parâmetro para a decisão final. O verbo vale menos que a própria cena. (Pelúcio, 2007)

Também Peter Brook (1999) fala sobre a importância do sentido da escuta para o ofício do diretor, revelando que, na verdade, não há segredos nesse ofício e sim grande trabalho, pois:

O que o diretor mais precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido da escuta. Dia após dia, quando ele interfere, comete erros ou apenas observa o que está ocorrendo na superfície, por dentro deve estar escutando, escutando sempre os movimentos secretos do processo oculto. (...) O teatro é um ofício. O diretor trabalha e escuta. Ele ajuda os atores a trabalhar e escutar (Brook⁹⁶: 1999, p. 102)

Pelúcio, que também dirigiu outro espetáculo através do processo colaborativo junto ao Grupo Galpão, *Um trem chamado desejo*, diz sobre o trabalho do diretor que: “(...) é cada vez mais como **um misto de diretor e coordenador do processo**, sem uma visão vertical de direção” (Saadi & Guedes⁹⁷, 2002: p.102) (Grifos meus). Na mesma entrevista, dá apontamentos de que o seu trabalho mediou a atuação e o trabalho dos outros criadores, buscando ter uma visão geral do processo. Portanto, sendo *o olhar de fora da cena*, procurou ajustar os diversos elementos para a composição de uma obra, não deixando o espetáculo tornar-se um amontoado de cenas.

Já Nicolete (2005) nos traz indícios do trabalho polifônico que o diretor precisa desenvolver durante o percurso, pois além de se colocar enquanto sujeito criador, com suas vontades, intuições, crenças etc., precisa também saber incorporar as diversas vozes do discurso cênico, sendo estas, muitas vezes, contrárias às suas. Assim: “(...) o diretor não trabalha só com a sua concepção de encenação, mas com todo um conjunto de vozes individuais, porém interdependentes” (2005: p. 107).

Dessa forma, o processo colaborativo mostrou-nos o quanto é difícil conseguir trabalhar em conjunto e ainda assim ser agente criador da sua área específica, tecendo um discurso que busca incorporar os demais até tomar a dimensão coletiva da obra. Não menos importante do que esse ponto, ainda foi preciso, durante o trabalho, efetuar a conjugação das diversas vozes, emitidas pelos criadores e pelos signos que estes construíram. Percebemos que o Oficinão tem proporcionado esse tipo de criação e pesquisa em grupo, trazendo para o teatro grandes contribuições, seja nas estéticas investigadas, na forma de produção coletivizada, ou nos próprios processos. Em *O homem que não dava seta*, visualizamos várias crises durante o percurso, mas, para além disso, compreendemos que cada integrante, ao entregar-se na comunhão de um projeto, saiu modificado. Encerro esse capítulo com o depoimento de Chico Pelúcio⁹⁸, no vídeo de finalização do trabalho, que consegue, de forma sintética, incorporar o

⁹⁶ BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

⁹⁷ SAADI, Fátima & GUEDES, Antônio. *Chico Pelúcio*: reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro. (Entrevista com Chico Pelúcio, com a colaboração de Yara de Novaes). Folhetim, Rio de Janeiro, n.13, p. 98-131, abr-jun 2002.

⁹⁸ Em depoimento durante o processo com Direção e Roteiro de Paulo Azevedo em janeiro de 2003.

discurso dos demais companheiros: “O processo foi muito valioso, a relação estabelecida com teatro, com criação, com o outro, isso que está por trás é mais importante. Atualmente saio mais inteiro do que entrei”.

Abrimos espaço para verificar, no próximo capítulo, como se deu a criação do processo colaborativo através do coletivo *Maldita Cia. de Investigação Teatral*, que, como grupo, surgiu no Projeto *Cena 3x4* – criado e executado pela Maldita em parceria com o Cine Horto. A gênese desse coletivo tem relação direta com a investigação do processo colaborativo enquanto possibilidade de radicalização do trabalho nas funções teatrais.

CAPÍTULO 3

**Investigação coletiva da criação
colaborativa nos grupos teatrais:**

Casa das Misericórdias

CAPÍTULO 3 – Investigação coletiva da criação colaborativa nos grupos teatrais: *Casa das Misericórdias*

3.1 – O processo colaborativo nos coletivos: o Projeto *Cena 3x4*

Conforme dito anteriormente, o Oficínio abarcou o Núcleo de Dramaturgia e o seu coordenador: Luís Alberto de Abreu. Concomitantemente a esse trabalho, havia também no Cine Horto o Núcleo de Direção, coordenado por Aderbal Freire Filho. Os Núcleos Dramaturgia e Direção começaram a estabelecer algumas parcerias, culminando no Projeto “Cenas Curtas⁹⁹” que buscou, desde então, a pesquisa e a investigação teatral.

Em determinado momento, o Galpão Cine Horto convidou Luís Alberto de Abreu e Antonio Araújo para realizarem uma oficina para os dois Núcleos, juntamente com os atores do Oficínio, orientados pelo processo colaborativo. Esses núcleos não mantiveram uma ligação estreita, visto que o Núcleo de Dramaturgia era destinado ao Oficínio e o Núcleo de Direção era independente.

Essa oficina sinalizou uma possibilidade dos dois Núcleos (Dramaturgia e Direção) trabalharem juntos e representou uma possibilidade de atender uma visão coletiva.

Quando fomos apresentados para o processo colaborativo, pensamos: ‘isso parece interessante’, parece atender a nossa visão de coletividade. Isso que a gente espera de um grupo, que não tem um diretor que diga: ‘eu sei mais do que você, vocês estão aqui para aprender comigo’, mas um diretor que pense que a criação é compartilhada. (Caetano¹⁰⁰, 2006).

Assim, três integrantes do Núcleo de Direção e uma do Núcleo de Dramaturgia, que também haviam participado do Oficínio como atores, pensaram numa parceria que pudesse questionar e propor novas relações entre os criadores na/da cena. Todos haviam passado por outras composições de grupos e achavam desgastante a constituição desses coletivos, conforme disse Nina Caetano (2006):

⁹⁹ A proposta do Festival de Cenas Curtas é estimular a criatividade, reunir artistas, revelar novos talentos e proporcionar ao público acesso a uma diversidade maior de linguagens teatrais. <http://www.galpaocinehorto.com.br/projeto_detalhe.php?id=12> acessado em 15/11/06.

¹⁰⁰ Em entrevista para o autor no dia 22/09/2006.

Geralmente, nos grupos havia um diretor artístico que normalmente era quem dava a linguagem do grupo ou era quem formava os atores, por exemplo, pedagogicamente. Treinamento de ator, o ator tinha um treinamento a partir do diretor, então cada diretor experimentava um processo diferente. Acabavam os diretores descobrindo sua linguagem a partir desse tipo de composição. E aquele formato não nos agradava, pois havíamos saído dos grupos que a gente trabalhava, por não gostarmos desse tipo de processo.

Como seria possível apostar no indivíduo enquanto agente colaborador com a estética e com a ética de grupo, questionando também a forma de trabalho dos coletivos teatrais, visto que as relações de trabalho eram viciadas? O diretor era quem conduzia todo o processo do grupo, concebendo esteticamente o espetáculo, enquanto os atores executavam as ações da personagem dada pelo texto dramático etc., impossibilitando novas formas de elaboração do espetáculo.

Em meio a essas inquietações e com a extinção dos dois núcleos (direção e dramaturgia), surge o Projeto *Cena 3x4*, no ano de 2003, que vem promover o fortalecimento dos grupos no âmbito da pesquisa em teatro e propor novas formas de criação, transpassado pela verticalização das funções teatrais.

O projeto Cena 3x4 é uma parceria do Galpão Cine Horto (BH) com a Maldita Cia. de Investigação Teatral (BH) que busca promover o fortalecimento de grupos de teatro que se proponham a investigar a cena teatral a partir da pesquisa e da construção de uma dramaturgia própria e contemporânea. (www.grupogalpao.com.br/cena3x4.htm)

Amaury Borges, Lenine Martins, Lissandra Guimarães e Nina Caetano – que constituíram a *Maldita Cia. de Investigação Teatral* – propuseram ao Galpão Cine Horto o Projeto *Cena 3x4*, na expectativa de promoverem uma interface entre as três áreas: atuação, direção e dramaturgia. Como contraproposta, o Galpão Cine Horto acrescentou que o Projeto fosse composto por grupos teatrais já existentes e a partir daí surgiu a criação da *Maldita Cia. de Investigação Teatral*, juntamente, com outros três grupos participantes nessa primeira versão do Projeto. Sobre o fortalecimento do teatro de grupo, Júlio Maciel¹⁰¹, ator do Grupo Galpão, explica porque foi de interesse do Cine Horto propor ao *Cena 3x4* esse requisito:

O Cine Horto quer frisar o trabalho de grupo. A gente do Galpão monta, desmonta etc. No grupo, a responsabilidade é de todos. O processo colaborativo vem resgatar

¹⁰¹ Em entrevista para o autor – 14/03/2006.

isso, o trabalho coletivo. **No trabalho em grupo, mesmo quando os papéis são definidos, o trabalho é do grupo.** É um pouco o que a gente tenta passar aqui no Cine Horto. A gente não tem uma técnica, e sim uma prática de Grupo. (Grifos meus).

Portanto, ao convidarem grupos de teatro de Belo Horizonte, constataram que em sua maioria eram compostos apenas por atores e, assim, resolveram convidar dramaturgos e diretores dos Núcleos (Dramaturgia e Direção) já extintos, para compor as equipes participantes. A intenção nesse tipo de agrupamento, segundo Lenine Martins (2006)¹⁰², era a de atritar as relações entre os atores, diretores e dramaturgos, a fim de questionar o lugar da criação e buscar novas possibilidades na elaboração da cena. Martins (2006) aponta também que foi fundamental a presença do dramaturgo na sala de ensaio, visto que a dramaturgia também opera no lugar das ações.

Recorremos ao conceito de *ação* dado por Barba (1995) ao falar sobre dramaturgia:

Numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. Num nível mais elevado de organização, as ações são os episódios da história ou as diferentes facetas de uma situação, os espaços de tempo entre dois clímax do espetáculo, entre duas mudanças no espaço – ou mesmo a evolução da contagem musical, a mudança da luz e as variações do ritmo e intensidade que um fator desenvolve seguindo certos temas físicos precisos (maneiras de andar, de manejar bastões, de usar maquiagem ou figurino). Os objetos usados na representação também são *ações*. Eles são transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua sinestesia, é uma ação. (...) Não é tão importante definir o que é uma ação ou quantas existem numa representação. Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura: ‘texto’. (Barba, 1995: p. 68)

A partir dessa definição, ampliamos o conceito de dramaturgia (ligado apenas ao texto escrito) e, conseqüentemente, colocamos o dramaturgo em pé de igualdade com os demais criadores da cena. Esse *novo* dramaturgo não está incumbido de anotar no papel o que os atores improvisam, registrando as falas e *melhorando-as*. Ele irá operar no campo das ações, do texto espetacular, enfim, da própria elaboração da cena.

Notamos que a partir do processo colaborativo, com a inclusão do dramaturgo na sala de ensaio, surgiram novos profissionais. Esse fenômeno foi fundamental para a prática

¹⁰² Amaury Borges e Lenine Martins em entrevista para o autor no dia 28/09/06.

colaborativa, desde a década de 1990 em São Paulo, e a partir de 2000, em Belo Horizonte, pois esses se dispunham a trabalhar de outra forma, já não mais a individual. Silvana Garcia¹⁰³ (2004) identifica da seguinte forma esse acontecimento:

Outro aspecto importante da produção dos anos 90 é a presença de uma nova geração de dramaturgos, jovens maduros, em sua maioria com idade que oscila entre os trinta e quarenta anos, que fazem da escrita uma profissão. Ou seja, não são apenas autores inspirados que desenvolvem projetos artísticos pessoais, mas sim que trabalham em sistema colaborativo, aceitando desafios como escrever para companhias, criar roteiros de cinema e televisão e têm uma presença ativa na vida da comunidade teatral. São profissionais do ofício, que escrevem por motivação própria, mas também aceitam convites de grupos e diretores. Nestes casos, eles se aproximam e até mesmo integram-se, por um tempo, em projetos coletivos, às vezes para produzir mais de um trabalho. (2004: p. 27) (Tradução livre do autor).

Essa verificação revela-nos que o campo da dramaturgia expandiu-se, não apenas no número de profissionais que começou a trabalhar na área, como também num aprofundamento da pesquisa e qualificação desses artistas. Sua inserção em coletivos tem mostrado que o teatro ganhou outra dimensão, ao experimentar novas possibilidades de elaboração do espetáculo e apostar na verticalização dessas funções.

Desse modo, o *Projeto Cena 3x4* surgiu na intenção de promover novas formas de relação entre os criadores da cena teatral, como também de possibilitar uma investigação nos modos de criação, na contramão do teatro comercial, ou seja, “na montagem de uma peça, (...) como se o teatro fosse uma indústria”, sustenta Amaury Borges (2006)¹⁰⁴.

Foram integrantes do projeto, no primeiro ano, os seguintes grupos: *Luna Lunera*, *LaBaPi*, *Grupo Trama* e *Maldita Cia. de Investigação Teatral*.

O Projeto foi estruturado para os quatro grupos em três etapas, sendo elas: (1) Levantamento e definição do universo temático em confluência com a linguagem; (2) Estruturação do roteiro dramatúrgico; (3) Aprofundamento da dramaturgia da cena e da encenação. Essa estruturação foi sugerida pelos coordenadores externos do projeto (Luís

¹⁰³ Outro aspecto importante de la producción de los 90 es la presencia de una nueva generación de dramaturgos, jóvenes maduros, en su mayoría con edades que oscilan entre los treinta y los cuarenta años, que hacen de la escritura una profesión. O sea, no son apenas autores inspirados que desarrollan proyectos artísticos personales, sino que trabajan en sistema colaborativo, aceptan desafíos como escribir para compañías, crear guiones de cine y televisión y tienen una presencia activa en la vida de la comunidad teatral. Son profesionales del oficio, que escriben por motivación propia, pero también aceptan invitaciones de grupos o directores. En estos casos, ellos se aproximan y hasta se integran por un tiempo en el proyecto colectivo, a veces para producir más de un trabajo. (2004: p. 27). In: GARCIA, Silvana. *La nueva dramaturgia y el proceso colaborativo en la escena paulista*. Conjunto, Havana, n.134, p. 24-28, oct-dic, 2004.

¹⁰⁴ Amaury Borges e Lenine Martins em entrevista para o autor no dia 28/09/06.

Alberto de Abreu e Antônio Araújo) em combinação com os demais coordenadores (integrantes da Maldita Cia. e do Galpão Cine-Horto, particularmente Chico Pelúcio e Fernando Mencarelli), objetivando garantir o espaço de criação nas diversas áreas. Em cada uma dessas etapas eram realizados os *coletivões* – que reuniam todos os grupos e os coordenadores para uma apreciação processual de cada trabalho. Nesse momento, aproveitavam para avaliar o desenvolvimento de cada grupo e apontar algumas indicações.

A 1ª Edição (2003)

O projeto durou três anos e a 1ª edição (2003) foi pensada para durar seis meses, algo breve que desse aos coletivos participantes uma oportunidade de conhecer a criação através do processo colaborativo. Mas, com o andamento dos trabalhos, foi necessário estender o prazo de criação, passando a contemplar um ano de experimentações. Constataram que a pesquisa em seis meses de trabalho começava a ser erguida e, portanto, interrompê-la naquele momento para uma possível apresentação seria como “abortar” o trabalho. Antônio Araújo resgata a importância do tempo para o amadurecimento das questões criativas e diz que em seu primeiro trabalho junto ao Teatro da Vertigem (*O Paraíso Perdido*) descobriram que o processo “não deveria ter uma duração delimitada e rígida demais, já que, necessariamente, possuía um tempo de gestação maior do que o convencional” (2002: p. 150).

Como dissemos, nessa 1ª edição os grupos convidados eram basicamente compostos por atores, daí o convite aos membros dos Núcleos de Dramaturgia e Direção para comporem esses coletivos, a fim de estabelecer, de fato, uma investigação colaborativa. Cada grupo teve o seu tempo para, nessa primeira fase, conhecer seus membros.

Nesse ano, ocorreram grandes trocas entre os grupos, sendo que cada coletivo assistia aos ensaios/experimentações dos outros e discutiam sobre os processos, sobre as relações adotadas em cada coletivo para manter/estabelecer a horizontalidade na criação, para a descoberta do tema, da linguagem etc. Os núcleos reunidos formavam tanto um grande coletivo de criadores que partilhava as questões relacionadas à investigação simultânea do processo colaborativo, quanto um “primeiro” público para os trabalhos em processo. Esse contato com o espectador desde o início é um fator potencializador do trabalho, pois permite que o grupo possa ter um *feed back* constante do que está elaborando. Eram nesses encontros

que se discutiam as relações de trabalho entre o coletivo, a linguagem apontada pelos núcleos, o tema e outros aspectos.

A importância de abrir o processo aos demais envolvidos no projeto faz parte da sua metodologia, uma vez que as observações/interferências de espectadores (membros do projeto) dão ao grupo novas proposições de trabalho. Essa *avaliação* do que era visto no dia de trabalho dava um norte para o coletivo, que muitas vezes se perdia no fazer, nas experimentações e nas relações de convivência artística.

Novamente, as presenças de Luís Alberto de Abreu e Antônio Araújo foram essenciais para o desenvolvimento do trabalho e vinham em momentos pontuais do processo, para dar assessoria ao projeto como um todo e aos núcleos em particular. Em alguns vídeos registrados naquele momento¹⁰⁵, pode-se perceber que muitas vezes os coletivos precisavam apenas de incentivos, de serem aconselhados a “arriscar mais” e se esquecerem do produto/apresentação no início da pesquisa, pois já que pretendiam investigar um determinado tema a partir do processo colaborativo, o tempo de experimentação deveria ser o suficiente para *esgotar* as possibilidades de cada núcleo. Nesse processo, se os atores deveriam improvisar constantemente buscando descobrir personagens, ações, relações entre si, o diretor e o dramaturgo também deveriam se posicionar frente à criação e também arriscar. Se o ator pode ficar horas experimentando uma relação com um objeto e depois não utilizar nada daquilo para a personagem, por que o dramaturgo tem que acertar sempre ou chegar com as idéias prontas? Esse tempo de experimentação precisa ser garantido a todos os membros, pois, novamente, coloca-os num mesmo patamar de criação.

O projeto *Cena 3x4* apresentou três momentos. No primeiro, paralelo a um reconhecimento do grupo, visto que alguns núcleos nunca haviam trabalhado em conjunto, havia um investimento na escolha do tema a ser abordado - sobre o que se quer falar- e uma primeira fase de experimentação prática, em que tem início a investigação também da linguagem a ser utilizada. No segundo momento, o material levantado na primeira etapa começava a ser trabalhado para a construção de cenas mais elaboradas, e, aqui, tema e linguagem já se encontram definidos. O terceiro momento era o aprofundamento desse material. As três etapas eram também marcadas pela busca da verticalização da coletivização do processo de criação. Na primeira etapa, os grupos se deparavam com a necessidade de

¹⁰⁵ Os vídeos: “Cena 3x4 – Primeiro encontro de Direção; Cena 3x4 – primeiro encontro (fechamento com Luís Alberto de Abreu); Cena 3x4 – Primeiro encontro dos Núcleos: cenas e fragmentos” podem ser encontrados no Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT) no Galpão Cine Horto.

estabelecer um procedimento colaborativo de criação, encontrar seus meios e engajar seus criadores efetivamente no processo. As etapas seguintes deveriam também proporcionar o aprofundamento da experiência colaborativa no desenvolvimento do trabalho criativo.

Nas três edições do Projeto (2003, 2004 e 2005) ficaram estabelecidas essas três etapas para os grupos, mas conforme Martins (2006), no primeiro ano, essas etapas vieram de uma necessidade dos grupos e que, portanto, tornaram-se essenciais naquele momento.

Martins (2006) ainda comenta que, nesse ano, muitos integrantes dos grupos participantes já haviam feito a oficina com Luís Alberto de Abreu e Antônio Araújo sobre processo colaborativo e que o foco do projeto não estava na relação colaborativa, pois os criadores já tinham ciência dos seus lugares, mas que o foco estava na discussão estética das obras em processo.

A 2ª Edição (2004)

Na 2ª edição, os dramaturgos e diretores eram mais jovens na profissão e as crises surgiam a todo instante, pois tinham pouca prática nesse núcleo (direção ou dramaturgia). Conforme os coordenadores, (Borges e Martins – 2006), faltou engajamento de alguns grupos nesse momento e surgiu a pergunta: “Será que esses coletivos não têm questões a dizer e por isso não se justifica trabalhar colaborativamente?” Afinal, quando é que um grupo precisa criar a partir do processo colaborativo? Entende-se que esse processo não é sinônimo de eficiência no que diz respeito ao seu produto e para isso existem outras tantas formas de criação teatral. Para eles, só fazia sentido partir para o processo colaborativo quando o coletivo precisava criar uma dramaturgia, ao mesmo tempo em que escolhia radicalizar os procedimentos criativos coletivos, a fim de atritar as relações de trabalho, muitas vezes já viciadas.

Os coordenadores também perceberam que os atores estavam *enfraquecidos* no processo e precisavam restabelecer seu material, questionando, colaborando e potencializando o trabalho dos demais criadores. Em decorrência dessa lacuna no trabalho do ator, foi convidada para ministrar uma oficina aos atores a atriz, diretora e pesquisadora Tiche Vianna (do Grupo Barracão de Teatro – Campinas/SP). Conforme depoimentos no encontro da “Rede

colaborativa¹⁰⁶, ocorrido em novembro de 2005, os atores de vários grupos apontaram que a partir da oficina da Tiche começaram a provocar os outros criadores e perceber que através da atuação era possível dialogar com o dramaturgo, com o diretor, com o cenógrafo, estabelecendo um diálogo criativo com os demais artistas.

Foi então que sentiram a necessidade de incentivar os grupos a colocarem, desde o início do trabalho, a figura do cenógrafo para responder por essa área específica e dar outra dimensão à criação. Isto ocorreu devido à revisão das edições anteriores, pois quando os coletivos começaram a caminhar para um possível fechamento do trabalho e um encontro com o público, perceberam a falta de um projeto cenográfico, de iluminação. Quando esses elementos, tão importantes quanto os demais, entravam na encenação, num momento posterior a toda criação, ficavam mais frágeis em relação ao restante do trabalho, não por opção estética, e sim por falta de um profissional que os concebesse junto com as demais áreas.

Na 2ª e 3ª edição houve uma ausência da troca ocorrida entre os grupos, se comparada à 1ª edição, pois para as duas posteriores, a valorização esteve ligada ao produto final. Também na 2ª edição começou a se esboçar um *caráter formativo* dos grupos, talvez pelo desconhecimento da abordagem colaborativa e o foco caminhou para esse aspecto: *como trabalhar colaborativamente*.

A 3ª Edição (2005)

Na 3ª edição ocorreu a abertura de edital para que grupos que quisessem e tinham o interesse/necessidade de investigar questões através do processo colaborativo se inscrevessem no projeto, pois os fomentadores da proposta buscavam grupos que tinham um caráter de investigação e de pesquisa. É possível que a maioria dos grupos participantes nessa edição tenha se inscrito sem ter tanta clareza sobre a natureza do projeto, principalmente por faltar maiores informações ou referência sobre o processo colaborativo.

Com a 3ª edição do Projeto, os convidados externos para o acompanhamento do trabalho foram os seguintes profissionais: Luís Alberto de Abreu (Dramaturgia), Chico

¹⁰⁶ Esse encontro da “Rede Colaborativa” foi a tentativa de reunir todos os grupos participantes do projeto Cena 3x4 e promover um debate acerca do processo colaborativo. Cada coletivo teve seu espaço para tecer comentários sobre o seu processo de criação como participante do projeto e os desdobramentos oriundos dessa experiência.

Medeiros (Direção) e Tiche Vianna (Atuação). Nesse ano, também foram estabelecidas as três etapas durante o percurso e a vinda desses profissionais nesses momentos. Essa definição de etapas para todos os grupos gerou uma espécie de *etapas metodológicas*, sendo que cada grupo deveria chegar ao mesmo tempo em determinado lugar. Esse aspecto revelou que muitos grupos, visando o cumprimento do cronograma, deixaram de investigar o seu processo criativo para atender a essa necessidade e, portanto, pularam etapas e possibilidades de descobertas individuais, atentando-se ao cumprimento do calendário – comum a todos.

Martins (2006) afirma que sentiu falta, a partir dessa edição, de promover núcleos de estudos com os criadores, a fim de radicalizar as propostas e fomentar novas pesquisas. Numa avaliação do projeto, durante as três primeiras edições, Borges e Martins (2006) afirmaram que o mesmo tomou um caráter pedagógico, de formação, colocando etapas muito definidas: primeiro isso, depois aquilo. E que esse procedimento acabou podando o sistema criativo, dado o cronograma estipulado a todos os grupos e que cada um deveria acompanhar os demais para o cumprimento das etapas estabelecidas. Essa, no entanto, não era uma visão partilhada totalmente pela equipe do Cine Horto, co-coordenadora do projeto, particularmente pelo seu representante no projeto, Fernando Mencarelli. Para ele, o caráter formativo do projeto era uma de suas principais características, e estaria sendo plenamente realizado no acompanhamento dos processos criativos e suas dinâmicas.

Avaliação das três edições

Sendo assim, podemos dizer que, ao longo de suas três edições, o Projeto *Cena 3x4* mudou de foco, adequando-se à demanda dos núcleos que se apresentavam para o projeto. Se para a 1ª edição era pensada a troca entre os processos artísticos dos grupos e cada coletivo assistia ao cotidiano de trabalho dos outros, caminhou até chegar na 3ª edição para um lugar formativo, não perdendo o caráter artístico, mas tomando como ponto principal a pedagogia colaborativa. Pretendo dizer com isso que o teatro “dever ser preservado em sua potencialidade, pois seu principal vigor pedagógico está no caráter artístico que lhe é inerente” (Desgranges, 2006: p. 91).

Nas três edições, observou-se que a proximidade da estréia forçava os grupos a um fechamento da proposta para a fruição do espectador, deixando de lado o espaço dado à

experimentação, e possibilitando o retorno, ainda que pontual, de procedimentos não tão colaborativos de criação.

No ano em que a *Maldita Cia. de Investigação Teatral* participou (2003), os coordenadores e também integrantes desse coletivo, perceberam que como co-criadores eram um incentivo aos outros grupos e a partir do 2º ano sentiram-se mais condutores das regras do que parceiros na criação. Por isso, no ano de 2006, já sem a parceria do Galpão Cine Horto, o Projeto *Cena 3x4* foi desenvolvido por dois coletivos: a *Maldita Cia. de Investigação Teatral* e o *Reviu a Volta* – ambos os grupos já participantes das versões anteriores do projeto e que agora dialogavam ao longo de todo o processo de criação.

Em resumo, partindo do conceito de autoria compartilhada, o projeto *Cena 3x4* proporcionou o encontro criativo de artistas-pesquisadores dos diversos segmentos do fazer teatral. Esse projeto pretendeu estimular, também, a formação de *novos* dramaturgos, diretores, atores etc. Vale ressaltar que essa formação deu-se em grupo e cada um desses criadores acabou se apropriando de modo particular da criação do outro e que as relações entre os criadores durante o processo se estabeleceram de acordo com cada equipe.

Já na elaboração do produto artístico, cada um dos criadores assumia uma responsabilidade, em profundidade e extensão, pois estavam participando duplamente: na concepção integral da obra e em sua área específica. Então, os criadores envolvidos permaneciam em suas funções específicas (atuação, cenografia, direção, dramaturgia), mas participavam do todo, ou seja, eram respeitadas as atribuições de cada função e compartilhadas as decisões que os criadores tinham de tomar durante o percurso. Foi num limite tênue que essas relações se estabeleceram.

Partimos agora para a reflexão de um coletivo em específico, a *Maldita Cia. de Investigação Teatral* que, como proponente do referido projeto, também integrou a sua 1ª edição (2003).

3.2 – Maldita Cia. de Investigação Teatral

3.2.1 – A conjugação dos desejos

Reunido o grupo com seus quatro integrantes iniciais, veio o questionamento: “Do que iremos falar?”, haja vista a pluralidade de temas que poderiam ser abordados. Borges (2006: p. 03) revelou que os primeiros aspectos levantados pelo grupo foram: “o próprio corpo-em-vida do ator-pensador e a sua atitude pré-expressiva, a narrativa enquanto base discursiva e da ação, o espaço físico enquanto *locus* de espaço/tempo ritual e de espaço vazio”.

Apontadas as questões que afetavam esses criadores naquele espaço-tempo, com o amadurecer das propostas e a partir de experimentações sobre os temas, foram afunilando o eixo centralizador da investigação a fim de aprofundarem a pesquisa.

Desde o início, era interesse para o grupo enveredar-se pela linguagem épico-dramática, não só pelas experimentações anteriores na Oficina de Direção (com Aderbal Freire Filho), mas pelas possibilidades de encontrar nessa linguagem uma reverberação das inquietações humanas e, portanto, subjetivas, que afetavam esses criadores.

A própria narrativa, suas várias possibilidades, os jogos de quebra e relações com o espectador que essa linguagem permite, para muito além do dramático, são eles elementos provocadores do desejo. “Para além disso, não acreditamos muito na forma dramática e nas possibilidades estéticas dela. O drama só diz do que é possível dizer... o épico nos oferecia a possibilidade de dizer outras coisas: o delírio, o pensamento do outro, o que está no íntimo e o que está lá fora, na instituição...” (Caetano¹⁰⁷, 2007b: p. 01)

O encontro do gênero épico com o dramático possibilitava ao ator narrar e vivenciar, narrar distanciadamente na terceira pessoa do singular e vivenciar na primeira pessoa; inverter, subverter a própria vivência como memória e narrá-la. Então, “essa dimensão de status em pêndulo narrativo e dramático, ampliou as [...] possibilidades dialógicas para o ator, as dilatações espaciais e temporais” (Borges, 2006: p. 08).

O tema do primeiro trabalho do grupo foi apontado por Amaury Borges, do Núcleo de Direção, que levou um livro sobre Artur Bispo do Rosário¹⁰⁸. Acolhido com bastante interesse

¹⁰⁷ Em entrevista para o autor em 29/09/2007(b).

¹⁰⁸ Artur Bispo do Rosário (1909 – 1989) foi criado por uma família rica, em Botafogo/RJ e quando jovem foi marinheiro e lutador de boxe. No dia 22 de dezembro de 1938, teria visto Cristo descer no quintal da casa acompanhado de sete anjos azuis. Com a visão tudo mudaria em sua vida; proclama-se Jesus Cristo e é internado com o diagnóstico de esquizofrênico-paranóico. Passou mais da metade de sua vida trancafiado na Colônia

pelos demais membros do coletivo, passaram a encontrar consonâncias relevantes a partir desse mote. As discussões sobre o poder, as instituições e o lugar da exclusão, do marginal social eram do interesse coletivo. “Isso suscitou em nós a vontade de investigar a loucura e a relação institucional com ela. Essa relação institucional sempre nos interessa...” (Caetano, 2007b: p 01).

Para Nina Caetano, dramaturga, a personalidade de Maura Lopes Cançado¹⁰⁹ era muito forte, principalmente pelo seu ato de resistência, rebeldia. Entrelaçando conteúdos afetivos à história pessoal da dramaturga, o tema tornou-se uma questão vital a ser investigada nesse trabalho.

Bertolt Brecht (2005) traz a seguinte questão em sua obra: “Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?” A busca coletiva por uma dramaturgia e linguagem próprias presentes de forma central no processo colaborativo não deixa de reverberar essa questão de Brecht. A procura de novas formas processuais corresponde ao questionamento do status da cena vigente: “Só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação.” (2005: p. 20)

Casa das Misericórdias (criação da Maldita Cia.) começa questionando o papel do espectador/visitante na apresentação do espetáculo. Ao entrar por uma porta, num lugar escuro e desconhecido, o espectador é conduzido àquele espaço/tempo como se fosse um visitante do manicômio, encontrando naquele lugar as figuras de uma interna, de um guarda e dos demais “visitantes”, conforme descrição abaixo:

Prólogo:

Um homem abre a porta, recebendo o público. Arquitetura do abandono. Lugar híbrido, cheiro de hospital. Corredor. Pátio. A fachada de uma velha casa. Bancos compridos espalhados pelo lugar: sala de espera. Bar. A luz clara deixa ver as paredes cobertas por escritos que se sobrepõem. O homem adverte que as bolsas devem ficar debaixo dos bancos. Enquanto o público se instala, uma voz de mulher, no interior da casa, começa a tecer uma ladainha (canção do hospício de Barbacena). O homem novamente adverte o público.

Juliano Moreira/RJ. Utilizava para "reconstruir o universo" elementos do cotidiano. Segundo ele todas as suas obras eram para "ofertar ao Deus todo-poderoso no dia do Juízo Final". Ele, no interior de sua cela, desfiava seus uniformes de interno para obter fios azuis desbotados com os quais bordava sua cartografia, mumificava os objetos do seu cotidiano. O artista desnuda-se, despoja-se para dar existência à obra, assinalando a transitoriedade do corpo em oposição à permanência do trabalho.

¹⁰⁹ Maura Lopes Cançado nasceu em 1930 no interior de Minas Gerais. Após receber uma boa herança pela morte de seu pai, muda-se para o Rio de Janeiro deixando seu filho. Após sentir-se sozinha e depressiva é internada em hospital psiquiátrico. Sobre o período que esteve internada escreve a obra “Hospício é Deus” – uma narrativa apresentada sobre a forma de diário que a autora escancara, entre outros temas, a rotina de um sanatório, o tratamento muitas vezes cruel imposto às internas, reflexões sobre sua própria condição e a vida levada até ali. Como interna foi tratada à base de eletrochoques e soníferos, passando por situações desumanas que soube, ao fim das contas, transformar a dor do sentir e do ver em obra poética.

HOMEM – Não se pode arredar os banco. Não se pode fumar nem atender os telefone. (para um espectador desavisado) E repito: bolsa, debaixo dos banco. (Caetano *et al*, 2007: p. 02)

Sentimos-nos, enquanto espectadores, muito acuados com aquela recepção, pois as várias regras impostas pelo guarda e o desconforto de estar cara a cara com os demais visitantes nos transportam a um ambiente de confinamento e opressão. Todos nós compomos o cenário, inclusive nossos pertences, largados ao chão. O grupo traz novamente a discussão sobre a criação do espectador, a qual apontamos no primeiro capítulo dessa pesquisa. Esse *outro criador*, acolhido no âmagô da cena, não só faz parte desse coletivo, como interfere diretamente na obra.

Exatamente sobre esse aspecto, Caetano (2007b) revelou que ao espectador foi destinado o papel de um visitante.

Como alguém que está naquele lugar, participando daquela experiência, naquele momento, mas que não vive ali. Alguém a quem são dados fragmentos, argumentos, defesas. Alguém que partilha de um pedaço daquelas vidas... não uma testemunha distante, que vê pelo binóculo, mas alguém que entra na casa, sente o cheiro das coisas, o peso das coisas. (2007b, p. 04)

A estrutura/instituição do poder é fortemente questionada no espetáculo e começa propondo uma “re-visão” do lugar do espectador, pois ele deixa de ser um anônimo que foi assistir ao teatro, para tornar-se um cúmplice das atrocidades cometidas naquele local, responsável inclusive por calar-se e não posicionar-se frente ao que lhe é mostrado/contado. Dessa forma, o coletivo consegue trazer para a criação seus anseios projetados no início do projeto, quando ainda levantavam questões pertinentes ao que iriam dizer.

Outra discussão pertinente ao trabalho é a relação entre indivíduo e sociedade, tendo mais uma vez como pano de fundo a instituição de poder. A exclusão que propõe a sociedade atual dos indivíduos *diferentes/anormais* é presenciada no confronto entre a *interna* e o *guarda*, sendo a primeira representante do *fraco* e o segundo do *forte*. O guarda *João de Deus* quer impor à louca *Laurinda* sua religiosidade e faz ameaças para que ela aceite a Deus, senão é punida e não receberá comida. Mas Laurinda questiona os direitos institucionais na seguinte passagem: “LAURINDA – Laurinda era doida, não era? Se isso dava ao guarda direito de fazer o que quisesse, por que não daria a ela?” (Caetano, 2007: p. 07). Enfim, o que dá direito ao guarda de tratá-la como louca e fazer dela o que quiser? Sendo rotulada como louca, ela

também poderia fazer qualquer coisa? A relação dialógica proposta pela cena faz o espectador retomar a todo instante sua condição de indivíduo dentro de uma coletividade, que impõe regras de conduta e disciplina dos corpos.

Ainda no âmbito da dramaturgia, Laurinda inicia um silencioso trabalho de escrita sobre as paredes. Nossa leitura traduz a possibilidade daquele corpo burlar as regras instituídas e conseguir amenizar sua dura estadia naquele manicômio, o que Michel de Certeau (1994) ao investigar o cotidiano cunhou de *tática* – exatamente o processo pelo qual os sujeitos usam para infringir de forma velada as normas estabelecidas.

Nina Caetano¹¹⁰, responsável pela dramaturgia desse espetáculo, chamou de **notação** a forma que encontrou junto ao seu grupo para concretizar, em termos escritos, a composição existente entre o gesto e a palavra, o corpo e o espaço. Vejamos um exemplo contido no texto:

GUARDA – O Guarda bem sabe que Laurinda o provoca! É o seu exercício diário. Todos os dias, o Guarda faz um esforço sobre-humano para não invadir a cela daquela *puta, louca, piranha*.

LAURINDA – Laurinda não se continha, não tinha limite: ela era doida, não era? Se isso dava ao guarda direito de fazer o que quisesse, por que não daria a ela?

GUARDA – O Guarda respira fundo e continua: Então ele os ensinou, dizendo: Pai Nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome; venha a nós o vosso reino, seja feita a vossa vontade assim na terra como no céu. O pão nosso de cada dia nos daí hoje. Perdoai as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido... Vê? Laurinda continuava pelada... Apesar das roupas que ele trazia pra ela, ela ficava pelada, me tentando, meu Pai... **(pausa. Ele continua mais baixo)** *E não nos deixeis cair em tentação... mais livrai-nos do mal.* Amém.

LAURINDA – Ai, meus anjos caralhudos, os anjos são sete, são grandes, de espadas flamejantes rasgando a *Bendita* Buceta de Laurinda... A tentação de Laurinda era a fê do Guarda. E ela provocava: Ave, Laurinda. Cheia de racha. Bendita sois vós entre as mulheres: peitudas, bundudas, bucetudas!

GUARDA – Ah, Laurinda... não blasfema!

LAURINDA – Laurinda acaricia a *Bendita*... “O meu pão de cada dia, me dá hoje...

GUARDA – Nem só de pão vive o homem, mas de toda palavra que sai da boca de Deus!

LAURINDA – O senhor é Deus?¹¹¹

¹¹⁰ CAETANO, Nina. *A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos*. In: Sala Preta, ECA/USP, nº 6, 2006. (p. 145 – 154).

¹¹¹ Trecho do espetáculo *Casa das Misericórdias*, em que as falas são, muitas vezes, simultâneas: por exemplo, a reza pornográfica de Laurinda atravessa a reza do Guarda.

Notamos que a dramaturgia desse espetáculo pode ser caracterizada como plural, pois percebemos uma dramaturgia da atuação, do espaço, do texto, dos sons, do vazio, do silêncio, na qual, conforme Grammont¹¹² (2004: p. 41):

(...) o jogo se desenvolve, em verdade, não entre diversas linguagens dramáticas: a dramaturgia do corpo, a dramaturgia do texto e a dramaturgia do espaço – que pode talvez compreender igualmente a dramaturgia do som e da luz. Nessa concepção o que importa é que a dramaturgia é sempre plural e móvel; e nesse sentido se pode falar, inclusive, de uma dramaturgia do vazio e do silêncio. (Tradução livre do autor).

Assim, todas essas *ações*¹¹³, como caracterizadas por Barba (1995), representam a dramaturgia do espetáculo, ou o texto espetacular¹¹⁴, pois tecem o discurso cênico.

O trabalho da dramaturgia, nesse sentido, esteve na área da pesquisa de material para as discussões ético-estéticas, ou seja, no campo do dramaturgismo e a criação propriamente dita, no sentido de pesquisa (ou proposição) de imagens, narrativas etc.

A partir do livro de Maura Lopes Cançado, *Hospício e Deus*, a dramaturgia propôs imagens a serem desenvolvidas durante os improvisos dos atores. Dialogicamente, os improvisos dos atores esboçavam formas textuais das quais a dramaturga se apropriava e, por conseguinte, propunha fragmentos de cenas ou textos.

Isso era improvisado e eu ia tecendo a costura entre os núcleos. Com a saída das duas atrizes e a entrada do Lenine¹¹⁵, optamos por dois núcleos de ação: a visita ao homem que se julgava Deus e a visita à mulher que tecia orações pornográficas. Aos poucos, em função do tempo do projeto inclusive, optamos por transformar os dois em um, o homem deus virou o guarda João de Deus, e a mulher tornou-se a única interna do manicômio judiciário feminino. (Caetano, 2007b, p. 03)

¹¹² “(...) el juego se desarrolla, en verdad, no entre diversos lenguajes dramáticos: la dramaturgia del cuerpo, la dramaturgia textual y la dramaturgia del espacio – que puede tal vez comprender igualmente la dramaturgia del sonido y de la luz. En esa concepción lo que importa es que la dramaturgia es siempre plural y móvil; en ese sentido se puede hablar incluso de una dramaturgia del vacío o del silencio.” (2004: p. 41). GRAMMONT, Guiomar de. *El proceso colaborativo de dramaturgia a través de la pieza “eE: o outro”*. In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando (orgs.) *et.al. Medicaciones performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. (p. 39 – 47).

¹¹³ Numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. (Barba, 1995: p.68).

¹¹⁴ Texto espetacular (ou texto cênico) “é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação.” (Pavis, 2000: p. 409).

¹¹⁵ Lenine Martins compunha o núcleo de direção junto com Amaury Borges, só que com a saída de duas, das três atrizes, ele passa a fazer parte da atuação, deixando, portanto, a direção.

3.2.2. – As visitas: do espaço vazio para a arquitetura do abandono

O que a *Maldita Cia.* buscou na relação com o público não caberia numa sala *italiana*, visto a modificação na relação com o espectador e a coerência com a linguagem pesquisada. Essa experimentação do teatro em outros espaços, que fogem ao teatro de palco, também podem ser captadas por um aspecto de resistência, como identificou André Carreira ao analisar o *Teatro da Vertigem*:

A ruptura com o código estrito do teatro de sala constitui uma prática de resistência em um contexto teatral que se organiza pelas leis do mercado e que atribui valores dos espetáculos a partir da capacidade de ocupação de espaços teatrais estritamente hierarquizados ao longo da história (Carreira¹¹⁶, 2004b: p. 18 – 19).

Hoje, vemos multiplicada a ocupação de espaços públicos para a realização de espetáculos teatrais em prol de níveis diferenciados de vinculação com o espectador e com a linguagem. Sendo assim, no espetáculo, o espaço teatral pode ser qualquer lugar, pois: “É a representação que dá ao espaço o seu caráter teatral” (Denis Bablet *apud* Serroni¹¹⁷, 1994: p. 28)

Também Anne Ubersfeld¹¹⁸ (1991), ao falar sobre o espaço teatral, nos revela que este é reconstruído na imaginação do espectador, e que:

A representação contemporânea trabalha essencialmente sobre o espaço. Longe de unificá-lo, ela o fragmenta; longe de torná-lo coerente, ela o irracionaliza, impedida de o tomar como um todo lógico, organizado. O espectador, fisicamente integrado ao espaço, algumas vezes agredido por ele, é forçado não a aceitá-lo, mas a decifrá-lo e, no limite, a reconstruí-lo. (1981: p. 123) (tradução livre do autor).

Existem diferenças quanto ao uso de espaços tornados teatrais, ou seja, existem grupos que adaptam espaços de múltiplos usos para suas representações; outros utilizam o espaço enquanto cenário real dos acontecimentos. E notamos que, frequentemente, espaços não convencionais são usados por suas propriedades físicas, reforçando atmosferas já presentes no texto. Para a Maldita Cia. o *bar abandonado* transformado em manicômio não é um elemento

¹¹⁶ CARREIRA, André. *APOCALIPSE 1,11*: risco como meio para explorar a teatralidade. In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando (orgs.) *et.al. Medicções performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004b. (p. 11 – 28).

¹¹⁷ SERRONI, J. C. *O palco italiano e seu rompimento*. In: *Modus cenográficos*. São Paulo: SESC, 1994.

¹¹⁸ UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Les Éditions Sociales, 1981.

alegórico; de fato é a estrutura que determina o olhar do visitante. Isso porque a investigação dessa pesquisa não trabalhou a partir do texto dramático para sua concretização no palco. Portanto, o espaço não é consequência de uma leitura do texto, nem a encenação nasce de exigências da dramaturgia. Notamos uma estrutura que estabelece um diálogo entre espaço-atores-dramaturgia e que todos esses lugares do discurso encontraram uma confluência no espaço teatral criado.

Inicialmente, o grupo trabalhava numa sala de cores claras dentro do Galpão Cine Horto e na segunda etapa, influenciados pelas *visitas* e já numa afirmação dramatúrgica, passaram a desenvolver o trabalho num antigo bar abandonado, ao lado do Galpão Cine Horto.

Os ensaios na sala *neutra* privilegiavam o trabalho do ator, que se desenvolvia através de vivências e improvisos temáticos, articulados com a linguagem épico-dramática. A direção e a cenografia propunham intervenções nas ações dos atores com objetos expressivos (cordas, elásticos, latinhas, trigo, fogo, água, tecidos) e parafernalias de iluminação (refletores, lâmpada comum, velas etc.) e materiais sonoros (ruídos, sintonias de estações radiofônicas). Havia, portanto, por parte dos atores uma construção de ações físicas para as personagens naquele espaço-tempo. Dessa forma, esses materiais eram ressignificados de acordo com a relação física do ator com o objeto, estabelecendo, inclusive através da fisicalização, portas, passagens, cheiros, cores, noite/dia, dentro/fora, cima/baixo etc. Nesse jogo tudo era possível de ser (des)construído, preenchido, erguido através do corpo do ator.

Conforme Borges (2006), estava contido dentro de toda essa experimentação “(...) o ponto de vista do espectador” (p. 11), pois, além dos olhares dos criadores na área de direção, dramaturgia e cenografia, havia constantemente integrantes de outros grupos do *Cena 3x4* permeando essas experimentações.

As visitas a manicômios foram um ponto muito frutífero na busca de material para as cenas. A violência apresentada pelos espaços destinados ao enclausuramento de loucos causou grande impacto nos criadores.

Com isso, houve uma transposição dos ensaios ocorridos no *espaço-vazio*, desenvolvidos na sala branca, para a arquitetura da *casa-bar*, estabelecendo, assim, um ritual de passagem. Esse novo espaço apresentava, em sua edificação, uma imponência de signos e registros impressos num estado de conservação, como: cores, cheiros, avisos, cartazes etc., segundo apresenta Borges (2006). Continha também características funcionais específicas:

cômodos, corredor, pátio com poço e escada, duas portas de aço com entrada/saída para duas ruas.

A opção por esse espaço também tem um peso ideológico, pois de acordo com a proposta do grupo a própria sala de ensaio dentro do Galpão Cine Horto estava dentro de uma instituição propriamente teatral e a relação buscada no espetáculo quebrava exatamente com essas regras. “Foi então que lembramos da casa ao lado, abandonada (que já havíamos olhado para ensaiar). E várias instâncias do que trabalhávamos em termos de ‘dramaturgia do espaço’ estavam configuradas ali: o dentro e o fora, os espaços de confinamento etc.” (Caetano, 2007b, p. 02)

Esse espaço, enquanto lugar de representação e memória para a comunidade local, já não era utilizado enquanto bar, apresentava-se abandonado e configurava-se como meio de passagem entre duas ruas. Segundo Borges, foi encontrado contendo:

(...) escombros, lixo, cores fortes e pálidas, cheiro latente nos diferentes cômodos, as marcas do tempo e das pessoas que passaram ou viveram ali impressas na arquitetura da construção como memórias e expressões vivas. Enfim, um espaço de estatuto preponderante mas propício para a passagem ritualística e de encontro com a nossa ‘voz’ cênica. (2006: p. 11)

Enquanto território de passagem, apontava dualidades: loucura-normalidade; público-privado; homem-mulher; ator-personagem; e foi propício para o desenvolvimento da linguagem épico-dramática. Essa mudança no espaço influenciou diretamente o trabalho dos atores que passaram a investigar, inclusive, o material dramático oferecido pelo espaço, possibilitando uma radicalização na criação do ator-criador inserido no espaço teatral.

3.2.3 – A atuação

O trabalho atoral foi desenvolvido, inicialmente, em nível pré-expressivo, conforme explícito por Borges (2006), de acordo com os princípios da Antropologia Teatral, definida como:

(...) o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base dos diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas. Ela indica

um novo campo de investigação: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada. (Barba, 1995: p. 186)

Paralelamente, foram criadas partituras de ações para a composição das cenas. O conceito de *partitura*¹¹⁹ foi extraído da música e aplicado ao trabalho do ator, assim como da encenação – que traz consigo um rigor implícito em sua utilização. Então, falar em partitura implica em falar de ações que podem ser elaboradas, lapidadas, fixadas, combinadas e reproduzidas.

Ao longo dos nove meses de trabalho, a criação dos atores deu-se da seguinte forma:

1. Contato com o material proposto (uma imagem, potencialmente humana, de Artur Bispo do Rosário);
2. Improvisação relâmpago (queima-roupa) da imagem proposta;
3. Seminários (prático e teórico), sobre o universo de Artur Bispo do Rosário, estudos sobre Antonin Artaud e a inserção da imagem de Maura Lopes Cançado;
4. Preparação psicofísica (energia, movimento e relação) que em sua base, conduza para uma retro-alimentação da temática (loucura) e linguagem (épico-dramática);
5. Aplicação de jogos e vivências a partir da peculiaridade de cada ator (campo do inconsciente individual e coletivo) dentro e fora da sala de ensaio;
6. Através de jogos e improvisos, criação de imagens potencialmente humanas para inventariar partituras de atuação a partir de impressões particulares e pessoais, seguido de trabalhos (prático-teórico) para definição do acordo comum sobre a imagem cênica;
7. Improvisos (sonoridades, figurinos, materiais expressivos e de iluminação) para estruturação de pré-partituras de ação de cada ator-compositor (trabalho com diretor, músico, iluminador e cenógrafo) e ocupação do espaço cênico para encenação. Através de baterias de improvisos, descobrir a rede de relações de encontro a partir da gênese de cada personagem-atuante.
8. Nesta sequência, “envelhecer” as relações, para chegar à situação de encontros; Improvisos para estruturação de partituras para encontro e armação da dramaturgia das cenas;
9. Trabalho de ocupação e instalação no espaço físico da encenação (Bar abandonado);
10. Trabalho sobre as cenas e estruturação do primeiro esboço do roteiro completo da dramaturgia (trabalho com diretor e dramaturga);
11. Estruturação dos blocos fundantes da dramaturgia da cena e primeiro encontro com o espectador convidado;
12. Ensaios por cenas e do roteiro dramatúrgico (experimento no espaço de iluminação e escolhas sonoras)
13. Aprofundamento no material interpretativo (foco no ator);
14. Ensaios (03) abertos com espectador;
15. Ensaio geral e estréia;
16. Acompanhamento em todas as apresentações e ensaios de correção e potencialização dos encontros. (Borges, 2006: p. 15 – 16).

¹¹⁹ Tal concepção foi elaborada por Stanislavski que interrogou-se quanto à dificuldade de fixação da ação, mantendo sua vitalidade. A ação, independente de motivações interiores que ultrapassam a vontade, pode ser um elemento reproduzível e passível de fixação. Torna-se, portanto, psicofísica à medida que, reproduzida de forma precisa, passa a ser uma *isca* dos processos interiores. Para Barba (1995: p. 188): “Qualquer que seja a estética da encenação, deve existir uma relação entre a partitura e a ‘subpartitura’, os pontos de apoio, a mobilização interna do ator”.

A estrutura mostrada acima foi reunida por Amaury Borges, diretor do espetáculo, e contempla toda a fase de elaboração do espetáculo, dando foco ao trabalho do ator. Percebemos que o princípio da polifonia está contido dentre as etapas mencionadas e que o ator estabelece relação com todas as áreas da encenação, buscando, ao longo do processo, incorporar os variados discursos.

Ainda, Borges (2006) aponta uma série de princípios e práticas desenvolvidas no trabalho do ator e ressalta que o grupo não estabeleceu uma “base de treinamento”, mas sim uma “preparação” que antecedia a cena – em nível pré-expressivo, para todos os criadores do espetáculo.

Somente para citar, na relação do ator e de diretor, assim como o ator se prepara, se ‘aquece’, se libera das energias cotidianas para agir extra-cotidianamente de forma artística e pública, o diretor também, aquece e desperta seu corpo e espírito para agir com o senso diretor, preparar para o exercício do ‘olhar ampliado e periférico’ e do trato com o ambiente de ensaio e a palavra motivadora, justa e potencializadora do trabalho do ator. Como nesta relação, todas as outras funções criadoras se aquecem e exercitam, reservando suas diferenças, no nível do trabalho de atuação. (Borges, 2006 : p. 16 – 17).

Esse “aquecimento” de todos os criadores para o exercício criativo trouxe benefícios ao rendimento do grupo, visto que despertava seus sentidos para a proposta, deixando o estado cotidiano para alargar as possibilidades de intervenção e criação da obra. Os ensaios eram uma constante de experimentações e composições nos diversos materiais propostos pelos artistas. Um aprendia com o outro e também interferia sobre o material produzido na cena.

Enfim, foi possível, durante a elaboração da *Casa das Misericórdias*, colocar-se enquanto criador no processo e mesmo assim incorporar/apropriar-se do discurso dos demais criadores. Para Caetano (2007b), isso é o significado de *criação compartilhada*.

É a necessidade de manter o seu incorporando o do outro, por isso, incorporamos a loucura, elementos da linguagem do Bispo, mas não inteiramente o Bispo... a cenógrafa incorpora a proposta do diretor na proposta dos materiais e objetos (*assemblages* do Bispo), esse material me leva à Maura, que também deixa presenças e defesas. Os atores dialogam com as imagens/textos/fragmentos advindos daí etc. (2007b: p.05)

Enfim, compreende-se, através do estudo do Projeto *Cena 3x4* e do espetáculo *Casa das Misericórdias* que a afirmação do processo colaborativo enquanto provocador e disseminador de novas estratégias para o erguimento do espetáculo é possível na medida em que seus criadores estão dispostos a fazê-lo, necessitam colocar-se ativamente na construção do sentido e na reflexão gerada pela obra e buscam estratégias para a instauração de sua dimensão criativa coletivizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penso que, como disse algumas vezes, esse texto, sendo de minha autoria (também) já se encontra marcado pela minha subjetividade e, conseqüentemente, minhas experiências, leituras, apreensão do teatro estão contidas na forma e conteúdo aqui apresentados. Fui perpassado durante o tempo desse estudo por saberes e sabores diversos que se sintetizaram nesse texto.

Minha motivação primeira para a escrita da dissertação esteve no ponto de interseção entre a prática colaborativa e o teatro de grupo. Entende-se que o processo colaborativo pressupõe um coletivo, inquieto, proponente, que deseja/necessita colocar seus questionamentos através da forma teatral.

Podemos tecer algumas características em comum, pelo menos nos espetáculos analisados, que merecem destaque. A primeira delas é a estrutura pós-dramática. Tanto *O homem que não dava seta* quanto *Casa das Misericórdias* (e *Caixa Postal 1500*¹²⁰) são compostos por quadros, apresentam uma dramaturgia plural, híbrida e contém personagens-narradores.

A estrutura dramática de *O homem que não dava seta* é escrita de forma bastante fragmentada e durante todo o espetáculo são apresentados cortes de episódios, aparentemente desconexos uns dos outros. No começo, os quadros parecem complexos, mas à medida que a trama se desenvolve, é possível identificar a linha narrativa do espetáculo. A colagem de algumas cenas dá-se por meio da edição, como no cinema, ao invés do encadeamento natural.

Casa das Misericórdias tem, desde seu projeto inicial, a marca da linguagem épico-dramática. Esse elemento é muito forte para o grupo e trazido com grande força para a cena. A construção das personagens (o ator-narrador-personagem) revela a investigação épica dentro da elaboração cênica.

Ambos os espetáculos trazem marcas nítidas dos processos. Pavis (2003) diz que a montagem de um espetáculo implica na divisão do trabalho entre os seus diversos artífices, nessa articulação dos momentos-chaves de uma cena, na lapidação dos ritmos, nas viradas dramáticas, em rupturas e cortes, pois: “tais traços da gênese estão ainda sensíveis e localizáveis no produto acabado, como cicatrizes de antigas operações, ou como uma

¹²⁰ *Caixa Postal 1500* é composto por quadros temáticos que não apresentam uma relação casual entre eles. Com situações independentes, apresenta uma unidade através do tema (500 anos do descobrimento do Brasil).

respiração da obra” (Pavis, 2003: p. 302). Para ele, a gênese de qualquer espetáculo fica impressa no seu resultado.

Assim como o *work in process*, o *processo colaborativo* não pode ser compreendido apenas pela utilização de uma série de procedimentos, justamente por envolver uma “dinamicidade de sistemas”¹²¹. Ele depende de um conjunto de esforços e de um proporcional equilíbrio de forças. Esse movimento gera energia e também tensão. Nesse sentido, a figura do diretor é imprescindível, pois uma de suas funções é enfrentar o paradoxo existente em todo coletivo de criação: incentivar as proposições e, ao mesmo tempo, ser criterioso na seleção de materiais, mantendo o equilíbrio entre o individual e o coletivo. O diretor age como um articulador das relações de trabalho, tanto entre os artistas quanto entre estes e a obra. Da mesma forma, o dramaturgo também deve equilibrar as ações de incentivar a produção em cena e sintetizar os materiais apresentados. Não quero, no entanto, dar a impressão de que tais relações se dão num jogo de opostos. Seu melhor sentido é o da complementaridade. Renato Cohen, ao se referir à construção da dramaturgia, também aponta esse duplo movimento de caos e rigor inerente ao *work in process*:

No processo de hibridização/re-significação, trabalha-se alteração, deslocamento, fusão e textualidade, numa operação que envolve dois momentos: um dionisíaco, de fluxo corrente, caminho do inconsciente; e outro apolíneo, criterioso, cartesiano, de lapidação, escolha¹²².

A escolha do *processo colaborativo* resulta em grande complexidade na criação dos espetáculos. Como vimos, ele se faz de tentativas e erros, de exaustivo compartilhamento de escolhas, de discussões, por vezes intensas, que exigem longos períodos de produção. No entanto, ele permite o desenvolvimento de outras habilidades, decorrentes das interferências em distintas áreas de criação. Para que isso ocorra é necessário um corpo coletivo com potencialidades além daquelas específicas em sua área de atuação, além de desejo propositivo. Tal intervenção acontece em mão dupla. Portanto, é igualmente indispensável a disponibilidade para falar e ouvir e, mais do que tudo, para refazer. Isso demanda maturidade nas relações grupais e a confiança de que as melhores escolhas serão feitas em prol do trabalho, acima de qualquer vaidade ou visão pessoal. Nesse sentido, podemos dizer que o processo colaborativo demanda uma qualidade poética, na maneira de fazer, e ética, na inter-relação dos artistas e destes frente à obra.

¹²¹ Termo utilizado por Cohen. In: Renato Cohen, op. cit. 2004: p.21.

¹²² COHEN, Renato. *Work in process na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004: p. 28.

Identificamos o Galpão Cine Horto como um centro cultural que se dedica à cultura teatral de forma geral, e à cultura do teatro de grupo em particular, apostando em projetos de investigação teatral, de formação e reciclagem de artistas, de criação e de compartilhamento de experiências, indo além do espaço dedicado ao lazer. E Ramos (2007) afirma ter percebido essa característica no Cine Horto, pois:

(...) as casas de cultura podem ir além do lazer e da simples complementaridade ao sistema educacional, propondo ações que possibilitem aos seus usuários aprender e dominar os códigos artísticos, se expressar artisticamente, ter acesso a bens simbólicos de forma democrática e vivenciar experiências coletivas. (...) percebemos que a proposta de ação do Galpão Cine Horto visa contemplar todas essas dimensões. (Ramos¹²³, 2007: p. 223)

Refletimos sobre os processos de criação nos quais a cena aparece como um espaço de troca; um lugar para intercâmbios autorais entre dramaturgo(s), diretor(es) e ator(es). Em consequência, o sentido de colaborar adquire uma importância funcional, uma necessidade produtiva, um desejo de qualidade artística sempre em depuração.

O que se verificou não seria propriamente a primazia do trabalho do encenador (como criador maior), nem a do dramaturgo (como autor), nem a do ator (como eixo das experimentações). Estivemos diante de processos de criação teatral, ou espetacular, que colocam a cena como um espaço *circular* de intercâmbios autorais entre dramaturgo, encenador e atores.

A autoria é coletiva também porque, como diria Jerzy Grotowski, o teatro é a arte do *encontro*. Para haver teatro é preciso haver no mínimo dois sujeitos, um ator e um espectador. E esta autoria, no teatro, acontece como uma justaposição de fragmentos de memórias individuais, uma *amálgama* de imagens, uma articulação entre diversas assinaturas e setores técnicos e artísticos que colaboram para que a obra do teatro aconteça: o espetáculo, o encontro.

Finalizo dizendo que quando o objetivo de um trabalho teatral é a montagem de um espetáculo, os esforços se dirigem a esse fim. Mas quando o foco é também o processo, o modo de produção, elabora-se não só a obra, que terá como consequência o produto, mas a si mesmo: a obra enquanto resultado de uma autoconstrução. Há, portanto, um aprendizado da

¹²³ RAMOS, Luciene Borges. *O centro cultural como equipamento disseminador de informação: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto*. 2007. Dissertação (Mestrado). Ciência da Informação/UFGM, Belo Horizonte.

vivência em grupo, um exercício de discussão, a busca de autonomia do sujeito. Há também uma recuperação da noção de coletivo e uma afirmação da polifonia da obra artística.

É nesse sentido que o processo colaborativo foi investigado e apresentou-se enquanto escolha consciente por parte de seus praticantes na busca pela afirmação da prática coletiva que lhe é inerente. Com o processo colaborativo, o trabalho em grupo estende-se pelo modo de produção desde a divisão de tarefas organizacionais até a instância central da prática criativa, na radicalização da dimensão coletiva do teatro.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, s.d.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo/Campinas: Hucitec, 1995.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de Risco e Rito*. Belo Horizonte, 1999.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CANCLINI, Nestor García. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. E.F. Alves. 2ª ed., Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimento, entrevistas (1958 – 1974)*. São Paulo: 34, 1998.
- DAY, C. *Developing teachers: The challenges of lifelong learning*. London: Falmer, 1999.
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DIAZ, Henrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (orgs.). *Na Cia. dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.
- ESCOLANO, Agustin & FRAGO, Antonio Viñao. *Currículo, espaço e subjetividade: a arquitetura como programa*. Trad. Alfredo Veiga Neto. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: a história da violência nas prisões*. 29ª ed., Petrópolis: Vozes, 2004.
- GARCIA, Santiago. *Teoria e Prática do Teatro*. Trad. Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Hucitec, 1988.

- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GARCIA, Silvana (Org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- GUÉNOUM, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural pós-moderna*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.
- MARTINS, Marcos Bulhões. *Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROUBINE, Jean- Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SERRONI, J. C. *O palco italiano e seu rompimento*. In: Modus cenográficos. São Paulo: SESC, 1994.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Trad. De L.S. Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- Trilogia Bíblica (Teatro da Vertigem); apresentação de Arthur Nestrovski; São Paulo, Publifolha, 2002.
- TROYA, Ilion. *Fragmentos da vida do Living Theatre*. 25º Festival de Inverno da UFMG. Ouro Preto/MG, Julho de 1993.
- TROTTA, Rosyane. *Teatro de Grupo: utopia e realidade*. Texto não publicado. (s/d).
- UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Les Éditions Sociales, 1981.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Artigos

ABREU, Luís Alberto. *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. Cadernos da ELT, Santo André, v.1, n.0, p.33 – 41, mar. 2002.

LABAKI, Aimar. *Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem*. In: Trilogia Bíblica (Teatro da Vertigem). Apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002a. (p. 23 – 30).

LABAKI, Aimar. *Dramaturgia paulista hoje*. In: Folhetim/Teatro do Pequeno Gesto: Rio de Janeiro, nº. 15 (p.77), out. – dez. 2002b.

ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*. In: Sala Preta. ECA/USP. Nº6, 2006 (p. 127 – 133).

BRNA, Paul. *Modelos de colaboração*. Trad. Álvaro de Azevedo Diaz. Disponível em: <<http://www.inf.ufsc.br/sbc-ie/revista/nr3/Brna03.htm>> acessado em 12/08/06.

CAETANO, Nina. *A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos*. In: Sala Preta, ECA/USP, nº 6, 2006. (p. 145 – 154).

CARREIRA, André & OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas*. In: O Teatro Transcende, Ano 12, n. 11, Blumenau, p. 95 – 98, FURB, 2003.

CARREIRA, André. *Os Não-Lugares: teatro de rua como resistência*. O Teatro Transcende, Blumenau, v. 13, n. 1, p. 63-68, 2004a.

CARREIRA, André. *APOCALIPSE 1,11: risco como meio para explorar a teatralidade*. In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando (orgs.) *et.al. Medicções performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004b. (p. 11 – 28).

FERNANDES, Sílvia. *O Lugar da Vertigem*. In: Trilogia Bíblica (Teatro da Vertigem). Apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002. (p. 35 – 40)

GARCIA, Silvana. *La nueva dramaturgia y el proceso colaborativo em la escena paulista*. Conjunto, Havan, n.134, p. 24-28, oct-dic, 2004.

GARCIA, Silvana. *Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo*. In: DIAZ, Henrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (orgs.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. (p. 219 – 231).

GRAMMONT, Guiomar de. *El proceso colaborativo de dramaturgia a través de la pieza “elE: o outro”*. In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando (orgs.) *et.al. Medicções performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. (p. 39 – 47).

MAIA, Reinaldo. *Duas ou três coisinhas sobre o Processo Colaborativo*. Mimeo, 2004.

MILARÉ, Sebastião. *El teatro de la generación 90*. Conjunto, Havana, n.134, p.29–40, oct. – dic., 2004.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro de grupo: significado e necessidade*. Máscara Revista de Teatro, Ribeirão Preto, SP, ano 1, n. 1, p. 1, 1992.

PELÚCIO, Chico. *Galpão Cine Horto: espaço de criação e incentivo ao trabalho em grupo*. Subtexto, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.3-5, dez. 2004.

PELÚCIO, Chico. *Galpão Cine Horto – Oficínio: Origem*. In: Revista Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Ano III, novembro de 2006. Número 03: Formação para o Teatro de Grupo.

- RICHTER, Ivone. *Multiculturalidade e Interdisciplinaridade*. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.
- RINALDI, Miriam. *O que fazemos na sala de ensaio*. In: *Trilogia Bíblica* (Teatro da Vertigem). Apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002. (p. 45 – 54).
- RINALDI, Miriam. *O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem*. In: Sala Preta. ECA/USP, nº 6, 2006b (p. 135 – 143).
- SAADI, Fátima & GUEDES, Antônio. *Chico Pelúcio: reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro*. (Entrevista com Chico Pelúcio, com a colaboração de Yara de Novaes). Folhetim, Rio de Janeiro, n.13, p. 98-131, abr-jun 2002.
- TAHAN, Halima. *Entre la crítica del pasado y la utopía del futuro: Las respuestas al recurrente tema de la actualidad de Brecht constituyen todo um repertorio de significativa variedad*. In: Teatro al Sur – Revista Latinoamericana. Año 5. Número 8, mayo de 1998. (p. 06 – 09).
- TORRES, Walter Lima. *Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador*. In: Revista FOLHETIM. Rio de Janeiro. Teatro do Pequeno Gesto – janeiro a abril de 2001, nº 9.
- WAGNER, J. (1997). *The unavoidable intervention of educational research: A framework for reconsidering researcher-practitioner cooperation*. *Educational Researcher*, 26(7), 13-22.

Teses, Dissertações e Monografias

- ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de “O Paraíso Perdido”*. 2002. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.
- BORGES, Amaury. *Das vozes e dos olhares na Casa das Misericórdias*. 2006. Monografia (Conclusão de Curso) Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.
- BOAVIDA, Ana Maria Roque. *A argumentação em Matemática: investigando o trabalho de duas professoras em contexto de colaboração*. 2005. Doutorado (Tese). Universidade de Lisboa, Portugal.
- FALABELLA, Cida. *De Sonho & Drama a ZAP 18: a construção de uma identidade*. 2006. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes – UFMG. Belo Horizonte.
- FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes/ Unicamp, Campinas.
- LEMO, Vitor Manuel Carneiro. *Gracias Señor: análise de uma proposta para a atuação*. 2000. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes / Unirio, Rio de Janeiro.
- MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação / UFMG, Belo Horizonte.
- NICOLETE, Adélia. *O texto teatral: reflexões sobre alguns processos de criação da dramaturgia contemporânea*. 2002. Monografia (Especialização). Centro Universitário de Santo André, Santo André.
- NICOLETE, Adélia. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. 2005. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.

OLIVEIRA, Rogério Santos de. *O Espaço Tempo da Vertigem*: Grupo Teatro da Vertigem. 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes / Unirio, Rio de Janeiro.

RAMOS, Luciene Borges. *O centro cultural como equipamento disseminador de informação*: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto. 2007. Dissertação (Mestrado). Ciência da Informação/UFGM, Belo Horizonte.

REWALD, Rubens Arnaldo. *Caos / Dramaturgia*. 1998. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.

RINALDI, Miriam. *O ator do Teatro da Vertigem*: o processo de criação de Apocalipse 1, 11. 2006. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.

SANTOS, Clóvis Domingos dos & SILVA, Gisele Inácio da. *Dramaturgia da cena*: a escrita no corpo do ator. 2006. Monografia (Iniciação Científica). Departamento de Artes / Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.

SANTOS, Fábio Cordeiro dos. *Processos criativos da Cia. dos Atores*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes / Unirio, Rio de Janeiro.

SILVA, Ana Maria Rebouças Rocha. *Poética Cênica na Dramaturgia Brasileira Contemporânea*. 2001. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.

TROTTA, Rosyane. *O paradoxo do teatro de grupo*. 1995. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes / Unirio, Rio de Janeiro.

Revistas

Conjunto. Revista de teatro latinoamericano. Casa de Iás Américas. La Habana, Cuba. Nº 134, outubro – diciembre de 2004.

Sala Preta. Revista do Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes-Universidade de São Paulo. 2001, Ano 1, Nº 1.

Sala Preta. Revista do Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes-Universidade de São Paulo. 2002, Ano 2, Nº 1.

Sala Preta. Revista do Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes-Universidade de São Paulo. 2006, Ano 6, Nº 1.

Revista Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Subtexto, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.3-5, dez. 2004.

Revista Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Ano II, novembro de 2005. Número 02: Processos de Criação.

Revista Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Ano III, novembro de 2006. Número 03: Formação para o Teatro de Grupo.

Verbetes

ABREU, Luís Alberto de; NICOLETE, Adélia. *Processo Colaborativo*. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. (p. 253 – 254).

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais*. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006a. (p. 152 – 154).

GARCIA, Silvana. *Agit-prop (teatro de)*. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. (p. 17 – 18).

TROTTA, Rosyenne. *Criação Coletiva*. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. (p. 101 – 103).

Sites

<<http://www.galpaocinehorto.com.br/projeto>> acessado em 28/10/06.

<www.grupogalpao.com.br> acessado em 21/01/07.

<http://www.galpaocinehorto.com.br/projeto_detalhe.php?id=12> acessado em 15/11/06.

Jornais

MACHADO, Renata Matta. Intolerância urbana deflagra peça no Galpão. Belo Horizonte, Jornal Hoje em Dia, 29/12/2002.

LANZA, Beto. Espetáculo surpreende ao apresentar a ética da urbe. Jornal: Folha de São Paulo, 26/03/2003.

Entrevistas

Júlio Maciel em entrevista para o autor deste trabalho no dia 14/03/2006.

Gustavo Bones em entrevista para o autor no dia 08/02/2007.

Chico Pelúcio em entrevista para o autor no dia 08/02/2007.

Cristina Andrade (Núcleo de Dramaturgia) em entrevista para o autor no dia 20/04/2007.

Marcelo Braga (Núcleo de Dramaturgia) em entrevista para o autor no dia 03/03/2007.

Nina Caetano em entrevista para o autor no dia 22/09/2006 e em 29/09/2007.

Amaury Borges e Lenine Martins em entrevista realizada no dia 28/09/06.

Textos Teatrais

BRAGA, Marcelo *et al.* O homem que não dava seta. Oficínio: Galpão Cine Horto – Belo Horizonte, 2002.

CAETANO, Nina *et al.* Casa das Misericórdias. Belo Horizonte, 2007.

Vídeos

Vídeo sobre *O homem que não dava seta*. Direção e Roteiro de Paulo Azevedo, janeiro de 2003.

Cena 3x4 – Primeiro encontro de Direção. CPMT – Galpão Cine Horto, 2003.

Cena 3x4 – primeiro encontro (fechamento com Luís Alberto de Abreu). CPMT – Galpão Cine Horto, 2003.

Cena 3x4 – Primeiro encontro dos Núcleos: cenas e fragmentos. CPMT – Galpão Cine Horto, 2003.

Apostilas

OFICINÃO 2002. Relatórios e fontes de pesquisa. 96p.

ANEXOS

Ficha técnica dos espetáculos

2002 – O HOMEM QUE NÃO DAVA SETA (OFICINÃO)

Sinopse: Uma abordagem dos valores éticos do homem contemporâneo, contada a partir de uma série de núcleos, de diversas classes sociais, que se cruzam. As cenas se interligam através de atos de personagens comuns, habitantes do caos urbano.

Sobre a montagem: Com uma impressionante costura narrativa, a estrutura dessa montagem é ágil, fragmentada e utiliza inúmeros recursos cinematográficos. Os temas são fortes, tratados pelos atores com verossimilhança. Tudo é muito rápido, assim como o mundo pós-moderno.

Elenco: Bárbara Campos/ Carlos Normando/ Clarice Peluso/ Cristiano Pena/ Dudu Nicácio/ Euber Silva/ Gustavo Bones/ Juliana Barreto/ Júnia Bessa/ Miller Machado/ Paulo Azevedo/ Priscila Borges/ Regina Lúcia

Oficina de Dramaturgia: Maria Cristina Andrade, Marcelo Braga, Miguel Anunciação, Juliana Antunes e Adriano de Faria.

Ficha Técnica: Direção: Chico Pelúcio/ Assistência de Direção: Cristiana Brandão/ Coordenação Dramatúrgica: Luís Alberto de Abreu/ Dramaturgia: Oficina de Dramaturgia/ Preparação Vocal: Andréa Amendoeira/ Coreografia e Preparação Corporal: Dudude Herrmann/ Cenografia: João Marcos Gontijo/ Assistente de Cenografia: Luciana Gontijo/ Execução de Cenário: Nilson Alves dos Santos/ Figurinos e Adereços: Alexandre Rousset e Tereza Bruzzi/ Confecção de Figurinos: Mércia Louzeiro/ Trilha: Fernando Muzzi/ Tema do Juiz e do Motorista: Dudu Nicácio/ Tema da Repórter: Dudu Nicácio e Clarice Peluso/ Músicos: Luiz Peixoto, Augusto Rennó, J.R., Leopoldina/ Iluminação: Felipe Cosse e Juliano Coelho/ Maquiagem: Juliana Barreto/ Vídeo: André Amparo/ Fotografia: Guto Muniz/ Design Gráfico: Laura Bastos.

Equipe de Professores: Andréa Amendoeira/ Cristiana Brandão/ Dudude Herrmann/ Newton Bignoto de Souza (Ética)/ Romulo Avelar.

2003 – Casa das Misericórdias (PROJETO CENA 3X4)

Um retrato do abandono. Nesta arquitetura o cotidiano de duas vidas é regido pelo círculo vicioso das relações humanas. Aqui, a semana passa num exercício diário de sobrevivência. Lê-se na porta: “Ó, vós que entraís, abandonai toda a esperança”. D.A.

Dramaturgia: Nina Caetano

Direção: Amaury Borges

Atuação: Lissandra Guimarães e Lenine Martins

Direção Musical: Ricardo Garcia

Cenografia e figurino: Inês Linke

Técnico de Som e contra-regra: Admar Fernandes

Autores: Amaury Borges, Inês Linke, Lenine Martins, Lissandra Guimarães, Nina Caetano e Ricardo Garcia.

1999 – CAIXA POSTAL 1500 (OFICINÃO)

Sinopse: Primeiro texto criado pela Oficina de Dramaturgia do Galpão Cine Horto, Caixa Postal 1500 lança um olhar crítico sobre os 500 anos de descobrimento do Brasil. O ponto de partida foi a lenda da criação do mundo, contada pelos índios Guaranis. Em cena, dividem espaço a ironia e o humor das situações de confronto entre índios, portugueses e negros. Todo o trabalho foi marcado pela seguinte reflexão: afinal, o que temos a comemorar?

Sobre a montagem: A encenação foi distribuída entre o tradicional palco italiano e o de arena. Um imenso bambuzal ocupou o espaço cênico para abrigar essa peça fragmentada, composta por diversos episódios interligados pelo fio condutor da história do Brasil.

Elenco: Admar Fernandes – Bernardo Caiowá e Okiô/ Alexandre Toledo – Manuel/ Ana Régis – Mariano/ Arioc Tescari – Kamayrá e Fabiano Caiowá/ Bete Penido (atriz convidada) – Diretora/ Carlos Batista – Gusmão/ Cristina Haddad – Maria/ Helvécio Izabel – Elesbão/ Lenine Martins – Antônio Mendes/ Lissandra Guimarães – Ica e Jurema Caiowá/ Luiz Fernando Filizzola – Folião/ Nina Caetano – Hangay e Jussara Caiowá/ Nyvea Karam – Anarê/ Amélia Caiowá/ Orlando Besoytaorube – Bispo Sardinha/ Paulo Camargo – Grumete/ Ramon Braga – Navarro/ Rosana Parma – Jovem Portuguesa/ Sávio William – Benedito/ Silvana Stein – índia Beija-Flor/ Otaviana Caiowá

Oficina de Dramaturgia: Georgia Oliveira, Ítalo Mudado, Ivana Andrés Ribeiro, Jória Batista de Souza, Marcelo Braga de Freitas, Marcelo Henrique Costa, Maria Cristina de Andrade, Miguel Anunciação, Sérgio Luiz e Sofia Martins.

Ficha Técnica: Direção: Júlio Maciel/ Coordenação Dramatúrgica: Luís Alberto de Abreu/ Coordenação da Oficina de Dramaturgia: Bete Penido e Ítalo Mudado/ Preparação Musical e Trilha Sonora: Kristoff Silva/ Preparação Vocal: Babaya/ Preparação Corporal: Dudude Hermann/ Cenografia: Chico Magalhães/ Figurino: Ana Lana Gastelois/ Assistente de Figurino: Sávio William/ Execução de Figurino: Ireni Santana/ Adereços: Ever de Assis/ Consultoria em Maquiagem: Mona Magalhães/ Iluminação: Alexandre Galvão, Wladimir Medeiros e Chico Pelúcio/ Assistentes Técnicos de Luz: Cristiano Medeiros, Diógenes de Jesus, Felipe Cossi e Juliano Coelho/ Operação de Luz: Cristiano Medeiros/ Coordenação Montagem de Cenário: Helvécio Izabel/ Projeto Gráfico: Arioc Tescari/ Fotos de Divulgação: Guto Muniz/ Assessoria de Imprensa: Paulo Boa Nova e Beatriz Radicchi/ Coordenação de Produção: Romulo Avelar/ Produção executiva: Ramon Braga

Também fizeram parte do “Oficina 99”: Alessandro Antônio Borges, Alessandro Piló, Ana Nery, Cláudia Assumpção, Cleo Carmona, Chirstian Basques Fernandes, Eduardo da Costa, Miller Machado, Roberta Maya e Wellerson de Oliveira.

Equipe de Professores: Prof Carla Maria Junho Anastasia (Dep. de História/UFGM), Prof. Ciro Flávio Castro Bandeira Melo (Dep. de História/UFGM), Prof. José Monroe Eisenberg Lage de Resende (Dep. Ciência Política/UFGM), Coordenação: Prof. Maria Efigênia Lage de Resende (Dep. de História/UFGM), Workshop de Cultura Indígena/ Relato da Lenda “Início do Mundo” – Kaká Werá, Whorshops de Teatro – Cacá Carvalho e Grupo Galpão, Estudos de Interpretação de Texto: Bete Penido e Ítalo Mudado, Tai Chi Chuan (estilo Yang) – Luciana Menezes.