

PROCESSO COLABORATIVO: ORIGENS, PROCEDIMENTOS E CONFLUÊNCIAS INTERAMERICANAS

Luciana Barone¹
Faculdade de Artes do Paraná

Introdução

A prática da criação colaborativa tem se expandido no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1990, por meio dos grupos de teatro voltados à pesquisa. O teatro de grupo se fortalece no país nas décadas de 1960 e 70, com a ruptura da importação de modelos estrangeiros, até então praticada pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Assim, o nascimento do Teatro de Arena (1953), do Teatro Oficina (1958), do Centro Popular de Cultura da UNE (1961), do Grupo Opinião (1964), do Teatro União e Olho Vivo (1969), do Pod Minoga (1972), do Asdrúbal trouxe o trombone (1972), do Pessoal do Victor (1975), do Ornintorrico (1979) e de outros grupos aponta para uma nova forma de se pensar, produzir e criar o teatro, menos pautada pelo aspecto comercial e mais debruçada sobre a investigação dos próprios coletivos, aliada a uma nova postura política frente à produção nacional.

Nos anos de 1970, o Teatro do Oprimido de Augusto Boal e o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa idealizam uma relação mais participativa do espectador com a cena. Boal, visando a “inclusão de um coletivo social participativo” (FISCHER, 2006, p.9) passa a chamá-lo de *espect-ator*, enquanto o Oficina, influenciado pela vinda ao Brasil do *Living Theatre* de Julian Beck e Judith Malina (em 1970) lança, com *Gracias, Señor*, o manifesto *Do Teatro Morto ao Te-Ato*, onde anuncia a dissolução da divisão entre palco e plateia.

A relação com a recepção é, segundo Luis Alberto de Abreu (2003), a questão chave que possibilita a objetivação das práticas coletivas, vigentes naquelas décadas, em favor da criação colaborativa, nomenclatura que entraria na cena brasileira na década de 1990, através do trabalho do Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo. Abreu identifica a revisão da relação com o público como princípio norteador da criação e, em última instância, do fenômeno teatral. Sendo o público o norte que conduz as escolhas por meio do olhar voltado à cena, o subjetivismo que imperava nas criações coletivas cede espaço para critérios mais claros, que se distanciam do gosto pessoal dos criadores.

¹ Luciana Barone é Doutora em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP (tese: *Sete Afluentes para Robert Lepage*, 2007), professora adjunta da Faculdade de Artes do Paraná e diretora teatral. Projeto realizado com apoio da Fundação Araucária.

Em seu estudo, *Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*, Stela Fischer aponta para duas formas de organização identificadas por Fernando Peixoto, na criação coletiva: a primeira que adota “uma postura ideológica próxima ou vizinha do anarquismo”, considera que a presença de um autor ou diretor negaria o conceito de coletividade, “já que todo grupo é igual e deve participar igualmente no processo criativo” (PEIXOTO apud FISCHER, 2003: 15-16). A segunda, admitindo a presença do autor ou do diretor, num “coletivo em processo de criação do texto ou do espetáculo, ou de ambos” (ibidem), contaria com a participação íntegra de todos, perspectiva que a autora aproxima da prática dos grupos que atuam hoje no Brasil, de forma colaborativa.

A questão da metodologia empregada, no entanto, parece encontrar raízes não só nas criações dos grupos brasileiros que antecedem o chamado teatro colaborativo, mas em proposições nascentes em outros países, impulsionadas também pela necessidade de uma nova postura política diante do ato da criação. Se o Brasil assiste, dos anos 1960 aos 80, a um fortalecimento da criação nacional, frente às questões sociais e políticas que clamam por uma resposta artística, encontramos em outras regiões da América, um movimento similar, que, em última (ou primeira?) instância, busca o fortalecimento do ato da criação, numa relação não hierárquica, que possibilite o atravessamento das questões trazidas à cena pelo corpo-mente dos atores e “espectadores”. Se aqui, a coletividade se fortalece na via contrária do autoritarismo ditatorial que se estabelece no país, nos Estados Unidos encontramos um movimento de contra-cultura que toma os espaços não convencionais e públicos para colocar a arte em uma relação anti-capitalista, enquanto que, no Quebec, a necessidade de afirmação da identidade nacional descarta a dramaturgia estrangeira, abrindo espaço para criações dos coletivos regionais.

Dando voz de posicionamento a diferentes questões, estas práticas, no entanto, passam a solicitar o surgimento de novas metodologias de trabalho para a criação teatral coletiva que apontassem caminhos para o treinamento da criatividade, do corpo-mente e indicassem critérios de composição que efetivassem o caráter colaborativo no procedimento de criação da obra em formatividade. Estas metodologias vêm se desenvolvendo (e se afetando) desde que se fazem necessárias na década de 1960, abrindo frente não apenas para o ator-criador (o performer, o ator), mas para novas formas de se entender e conceber a dramaturgia para além das palavras, da encenação e da representação. O trabalho coletivo parece encontrar regras, sempre pautadas pelo jogo (pela relação) entre corpos, dissolvendo as fronteiras do Teatro, enquanto lugar “onde

se vê”. Novas teatralidades emergem no espaço das relações que o ato teatral provoca ou se propõe a sofrer.

Nota-se assim, uma proximidade entre técnicas que surgem por necessidades, se não primas, familiares, voltadas ao treinamento criativo do ator. As buscas pelo treinamento parecem transcender a fisicidade da ação, para pré-dispor o corpo ao ato criativo e relacional, envolvendo critérios de composição, pautados pela teatralidade em questão. Assim, proposições como as elaboradas por Anna e Lawrence Halprin, nos *San Francisco Dancer's workshops*, Jacques Lessard, no *Théâtre Repère* do Quebec ou Anne Bogart e Tina Landau, na *SITI Company* de Nova York parecem confluir em muitos aspectos, sobretudo no que tange à necessidade de um treinamento que estimule o processo criativo do ator em si. Estes procedimentos (tornados metodologias publicadas) parecem encontrar ressonância sobre as práticas de outros artistas contemporâneos, como é o caso de Robert Lepage e a companhia Ex Machina (Canadá), ou do diretor Enrique Diaz (Brasil), para nos restringirmos a estes, entre tantos outros possíveis exemplos.

1. Confluências entre dança e arquitetura nos *workshops* de Anna e Lawrence Halprin

Foi em uma visita, em 1940, à escola de arquitetura de Frank Lloyd e Olgivanna Wright, voltada à formação de um ser humano integral, através do aprendizado de diversas disciplinas (como culinária, construção, artes) que Lawrence Halprin, então recém casado com Anna Halprin, mudou de área de atuação. Deste encontro, nasceu sua paixão pela arquitetura que o levou do Mestrado em Horticultura à Escola de Design de Harvard, Massachussets, onde conheceu Walter Gropius, que aceitara o convite para docente na Universidade, em 1937, dado o fechamento da *Bauhaus* alemã, pelos nazistas, quatro anos antes. Se Wright concebia sua arquitetura orgânica por meio da integração entre as particularidades do cliente, a natureza do lugar e os materiais ali disponíveis, o criador do Teatro Total encorajava, por sua vez, a colaboração entre arquitetos, urbanistas e paisagistas, assim como defendera a integração entre a arquitetura, o artesanato e as artes, na, por ele fundada, *Bauhaus*. A visão integral de ambos os arquitetos exerceria forte influência sobre o trabalho do casal Lawrence e Anna Halprin, em termos de produção unificada e de educação ambiental. A ideia de *workshop*,

por eles herdada de Gropius também seria central nos processos de trabalho que ambos empreenderiam (ROSS, 2007: 51, tradução livre).

Quando, em 1942, Anna Halprin forma-se em dança, em Wisconsin, já pensava a técnica como meio de “treinar o corpo para torná-lo um instrumento forte, flexível e bem coordenado, capaz de responder às exigências da mente expressiva” (idem: 48). Ao mudar-se para Cambridge, em Massachusetts, começa a lecionar para crianças, estimulando, sobretudo, a criatividade, por meio da expressão pessoal.

Ainda na década de 1940, começa a explorar as relações espaciais, notando a particularidade de cada aluno com relação à percepção do espaço, por meio do movimento. O corpo que dança é, para Halprin, mais uma presença no meio ambiente, do que “um veículo de representação e razão discursiva” (idem: 73).

Nos anos 1950, Lawrence constrói para a esposa um *deck* ao ar livre, em meio à natureza, na Califórnia, onde Anna passa a ministrar os *San Francisco Dancer's workshops* voltados à improvisação, à expressão individual, à percepção do meio ambiente (da natureza) e do grupo, enfatizando o momento presente. A pré-performatividade trabalhada por Anna influenciaria fortemente o trabalho do *Judson Dance Theatre*, formado, no início da década de 1960 por alunos seus como Simoni Forti, Yvonne Rainer, Robert Morris e Trisha Brown.

Em 1966, Anna e Lawrence ministram o primeiro dos *workshops* “*Experiments in Environment*”. Como planejamento das aulas, Larry começara uma série de estudos acerca da relação entre o teatro e o meio ambiente: “ele desenhou nove estudos do movimento que iniciavam com um dançarino relaxado, deitado no chão, passando pela movimentação de seu corpo pelo chão e percebendo o espaço entre este e o corpo, até interagir com os outros dançarinos, as paredes, o espaço e o ritmo” (idem: 205).

Artisticamente, as performances de Anna, nesta época, aproximavam-se cada vez mais da recepção. Em *Ten Myths*, ela convidava o espectador a sair de sua posição passiva e co-criar, com os dançarinos, seu próprios mitos. Segundo Ross (idem: 209), Anna se via, antes de tudo, como uma diretora/facilitadora que

gosta de criar as condições para que uma dança ou performance aconteça (o conjunto, o meio ambiente, o contexto e temas metafóricos maiores) e então ter as pessoas coletivamente começando a encontrar respostas em seus próprios movimentos às questões teatrais colocadas por estes elementos.

A relação não hierárquica é evidente em seus procedimentos, bem como a ênfase na coletividade, incluindo os espectadores. Para Anna, *Ten Myths* era uma pesquisa sobre a reação das pessoas comuns, uma vivência e não a comunicação de algo.

Uma vez que venho trabalhando simultaneamente a educação e o teatro por toda minha vida, é difícil para mim saber a fonte de uma ideia. Mas eu sei que em experiências teatrais, eu quero muito lidar, no palco, com pessoas que se identifiquem com experiências reais na vida, de tal modo que a plateia possa identificar a si própria com os chamados performers. Mais do que procurar por alguém fazendo algo inusual, eu quero que a plateia seja capaz de identificar e perceber que esta é uma pessoa, mais do que um dançarino, uma pessoa que se identifica com coisas bem reais (HALPRIN, Anna apud ROSS, 2007: 221, tradução livre).

Em 1968, Lawrence sistematiza a metodologia do seu “RSVP *feedback loop*” (RSVP ciclos de respostas) que envolvia: avaliação de recursos (*Resources*), formulação de um plano ou motivo (*Score*), avaliação (*Valuation*) e performance (*Performance*). O sistema foca-se em como planejar uma participação flexível na criação de um evento que visa favorecer a acuidade perceptual e promover a mudança, ao invés de focar-se sobre o controle da situação teatral (ROSS, 2007, 254).

O próprio nome dos ciclos já aponta para a necessidade de resposta que eles geram (*Répondez s’il vous plaît*). A percepção é fundamental ao criador que se coloca num ambiente de risco e instabilidade para gerar respostas e, constantemente avaliá-las para o processo composicional. Estes ciclos influenciariam, por meio de Jacques-Lessard, a prática colaborativa no Quebec das décadas de 1980 e 1990, em princípio, nas criações do *Théâtre Repère*, refletindo-se na visão colaborativa e multimidiática do encenador Robert Lepage.

2. Processos coletivos de criação no Quebec como afirmação da identidade

Os anos de 1960 assistem, no Quebec, a um movimento de afirmação da identidade da província, por meio da descolonização cultural. A região, marcada pela dupla colonização, só teria o idioma francês estabelecido como língua oficial em 1977. Em termos teatrais, imperaram, nos palcos quebequenses do século XIX, montagens estrangeiras, sendo de predominância inglesa até a década de 50, e francesa, a partir de então. No início do século seguinte se dão as primeiras articulações por uma tradição dramática moderna, autenticamente canadense-francesa (HERBERT, 1998: 329), através de companhias como a *Compagnon de Saint Laurent* (1938-1952) e o *Théâtre du Nouveau Monde* (fundado em 1951). Porém, a forte influência francesa que marcava o trabalho destas trupes, atrasaria, do ponto de vista de Gilbert David (1985: 56, tradução livre), a modernização da encenação quebequense:

A França mesmo abriu-se tardiamente às pesquisas teatrais estrangeiras; ora, escolhendo a França como modelo, as pessoas de teatro daqui herdaram o mesmo chauvinismo, com a desvantagem adicional de uma distância geográfica que nos privaria de experiências contemporâneas múltiplas - referindo-me a Brecht.

Assim, é na década de 1960 que desponta, na sociedade do Quebec, uma consciência coletiva colonizada, que se percebe marcada, desde a Conquista, por um sentimento de inferioridade. A ascensão dos liberais ao poder e a consequente Revolução Tranquila², dão início a um processo político, econômico, social e cultural de afirmação de identidade e independência. A oposição ao termo “canadense-francês” intensifica-se em prol da denominação “*quebecois*”, própria da região.

No teatro, fundam-se o *Centre de essai des auteurs dramatiques* (1965), assim como diversas novas companhias voltadas à afirmação da dramaturgia regional, rompendo com o modelo tradicional, especialmente o francês. A adoção da linguagem cotidiana pela dramaturgia nascente se dá não mais como sinal de subdesenvolvimento, mas como signo que serve à denúncia da alienação da sociedade. O popular é trazido ao protagonismo, por meio da figura de um anti-herói que representa um povo relegado à minoria. Enfatiza-se, assim, a “quebequização”, por meio da busca de um imaginário próprio, descontaminado da tradição estrangeira. É nesse contexto, neo-nacionalista, que eclode a criação dramática coletiva que prevalecerá nos anos de 1970 e se desdobrará pela década seguinte.

Carrie Loffree, em seu estudo “*Le théâtre québécois contemporain à la lumière de la culture informatique* (1998), identifica nos anos de 1980, o advento de uma nova dramaturgia que, contrapondo-se a todas convenções realistas, não apresenta a resolução do nó, em uma temporalidade cronológica. Os espaços explorados por esta dramaturgia são dinâmicos, e não estabelecidos; as personagens são arquetípicas, abstratas ou figuras de múltiplas personalidades. Em contraposição ao vocabulário mimético do realismo, os autores quebequenses daquela década desenvolveram um vocabulário não figurativo e imagético, pleno de vazios a serem preenchidos pela recepção. A dramaturgia renuncia a um ponto de vista definitivo sobre o mundo supostamente objetivo, em favor da reconstrução do real, da oferta de uma visão de mundo, através de uma realidade subjetiva.

Os temas politicamente engajados da década anterior abrem espaço para a mistura de gêneros e estilos, para a explosão de espaços, para a quebra temporal e para a

² Revolução Tranquila ou Revolução Silenciosa : termo que designa as mudanças acontecidas no Quebec, durante o governo de Jean Lesage (eleito em 1960) - como a estatização das hidrelétricas (que equiparou o Quebec às demais províncias), a separação entre o Estado e a Igreja (que antes controlava a educação) e a adoção oficial da língua francesa na vida política - que contribuíram para a auto-afirmação da sociedade quebequense. (Ver MORTON, 1989, pp. 245-274).

descontinuidade do discurso. A criação em si torna-se um ato político amplo, os textos desenvolvem-se na sala de ensaios. Expandindo os domínios da palavra, a dramaturgia, criada de maneira colaborativa, torna-se visual, sonora, sinestésica. Corpo, espaço e imagens geradas no processo de criação são por ela adotados, gerando o “teatro de imagens” que se solidifica no Quebec, naquele período.

3. Os Ciclos Repère de criação

Em 1980, Jacques Lessard, Irène Roy, Denis Bernard, Michel Nadeau e Bernard Bonnier fundam o Théâtre *Repère*, com o intuito de criar no Quebec um teatro de vanguarda em que os atores fossem criadores. A partir de um processo dividido em ciclos, os atores criavam espetáculos que visavam suscitar questões no espectador sem, necessariamente, respondê-las.

Na década anterior Jacques Lessard frequentara o *San Francisco Dancer's Workshop*, de Anna Halprin, apoiando-se no ciclo de criação coletiva, *RSVP (Répondez, s'il vous plaît)*, de Lawrence Halprin, para a criação dos Ciclos Repère.

Conforme informa Irène Roy (1993), os ciclos propõem a criação a partir de um recurso concreto, e não de uma ideia. Parte-se, assim, de uma fonte sensível (visual, tátil, olfativa, sonora), de um objeto que toque o criador e o conduza em sua composição. Segundo Lessard:

Todo ser humano tem opiniões. Mas não são as opiniões que constituem o material de criação. Toda opinião é contestável e de toda discussão baseada na troca de opiniões se deve fugir quando é chegado o momento de criar. Aborrecimento e nivelamento por baixo são habitualmente o resultado de longas discussões mantidas pelos artistas em volta de uma mesa. As emoções não podem ser contestadas. Elas só podem ser experimentadas. E fazendo delas seu material privilegiado de criação, o artista edifica não teorias, mas sua visão pessoal do mundo. Por fim, essa visão ajuda o espectador a ter uma percepção mais ampliada e mais fecunda do que esta que o circunda. (...) Esses materiais de base, que são as ligações emotivas que entretêm o artista com a 'fonte', podem ou não desembocar na reflexão, mas o que importa verdadeiramente aos artistas do *Repère* é a exploração dos elos emotivos, porque é só nesta exploração que cremos poder encontrar os vínculos poéticos que nos ligam ao vivo (LESSARD in ROY, 1993: 08, tradução livre)

Os ciclos são divididos em quatro fases de criação que interagem entre si, sendo a primeira a da escolha do recurso, da fonte, de um objeto que toca o criador emotivamente, com o qual trabalhará. A esta fase, o *Repère* dá o nome de *Ressource*.

A segunda fase, chamada *Partition*, refere-se à exploração do recurso escolhido, através de improvisações, na busca da descoberta de novos modos de utilizá-lo, de como ele pode tocar emotivamente. Nesta fase, portanto, os criadores estão abertos ao inconsciente, para se deixarem levar pelos estímulos provocados pela fonte, no trabalho de livre improvisação.

A terceira fase, *Évaluation*, envolve crítica e remodelagem, na escolha consciente da proposta em si e de sua relação com os objetos. Os dois princípios que norteiam esta fase são: “criar é fazer escolha” e “fazer é compreender”.

Estas três fases são anteriores à representação em si, chamadas dentro dos ciclos, de “pré-representacionais”. A última fase constitui-se justamente a da representação (*Representation* - juntando-se a sílaba inicial de *Ressource*, as consoantes iniciais de *Partition* e *Évaluation* e finalmente a sílaba inicial de *Representation*, chega-se ao nome dos ciclos: *Repère*). Sendo a representação uma troca com o público, o texto nunca se fixa, estando sempre aberto a essa troca e aos novos elementos que ela traz à encenação. Assim, os ciclos interagem entre si, pois um novo elemento se configura como um novo recurso, que deve ser explorado e avaliado, num ciclo ininterrupto de criação. O espetáculo, visto assim, é sempre novo e mantém-se criativo, mesmo quando da fase de suas apresentações públicas.

A esta época, o encenador Robert Lepage identifica-se com as propostas criativas de Jacques Lessard, juntando-se ao *Théâtre Repère* em 1981 e tornando-se codiretor artístico do mesmo, em 1986, cargo que ocuparia pelos três anos seguintes.

4. Processos de criação de Robert Lepage

Robert Lepage fora aluno de Jacques-Lessard no Conservatório de Arte Dramática do Quebec, que frequentou de 1975 a 1978, ano em que viajou para Paris, com o colega e amigo Richard Fréchette, para fazer um estágio com o diretor suíço, Alain Kanapp, conhecido, à época, por dar ênfase ao papel multifacetado do diretor. De volta ao Quebec, Lepage e Fréchette criam o *Théâtre Hummm...*, onde recusam textos de repertório, e partem da observação e da improvisação para suas criações. Identificando-se, então, com as propostas do *Théâtre Repère*, ambos associam-se a ele, e, em 1982, Lepage dirige *En Attendant*:

Em 1982, é com uma mala e uma bandeira que Lepage cria *En Attendant*. (...). Com este espetáculo, Lepage criou verdadeiramente um objeto teatral a partir de nada, senão o ator, dois objetos e alguns figurinos. A limitação econômica é então sublimada, transformada em vontade estética. A formação de Lepage está acabada, ele explora de uma maneira segura um teatro do ator-manipulador de objetos significantes. *En attendant* atesta uma maturidade precoce, síntese do ensinamento em torno do ator criador e das primeiras experiências com o objeto marionette (FOUQUET, 2006: 16-17, tradução livre).

No *Repère*, Lepage dirige ainda as criações coletivas *À demi-lune*, *Coriolan et le monstre aux milles têtes* (1983), a partir de Shakespeare, *Circulations* (1984), inspirado num mapa rodoviário do leste norte-americano e num cassete de um curso de inglês.

Referindo-se tanto à circulação sanguínea, quanto à circulação possibilitada pelo deslocamento da viagem, *Circulations* apresenta várias características que seriam recorrentes à obra lepagiana como o plurilinguismo e a viagem, além do deslocamento do eixo da dramaturgia, que enfatiza a imagem e o som.

Em 1985 e 1986, dirige o *work in progress Trilogia dos Dragões* (apresentado em três fases), criando ainda em 1986, já como codiretor artístico do *Repère*, o solo *Vinci*, do qual é autor, ator e diretor. Junto àquele teatro, dirige ainda *Poligraph* (em coautoria com Marie Brassard, 1987) e *Tectonic Plates* (1988).

Esta primeira década profissional de Lepage foi, assim, determinante à singularidade estética que traçaria em sua obra. No *Théâtre Repère*, o encenador aprofunda sua investigação sobre o objeto, o investimento na improvisação como processo propulsor do trabalho criativo, explorando ainda seu fascínio pela viagem e pelas trocas culturais por ela possibilitadas. A criação colaborativa já marcava a dramaturgia híbrida que trazia à cena, esboçando uma poética própria, fundada na colaboração de artistas de diferentes áreas que culminaria, na década seguinte, na formação do núcleo multidisciplinar *Ex-Machina*, que atua, desde então na criação de espetáculos teatrais, circenses, de ópera e nas produções cinematográficas dirigidas por Lepage.

Embora Lepage não se utilize mais dos Ciclos *Repère*, na condução da criação de seus espetáculos, esta metodologia foi a base para a criação da *Trilogia dos Dragões*, e certamente fundamental para a definição de seus processos de criação posteriores, sempre propulsionados por uma fonte sensível.

Em *Le Théâtre Repère – Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche* (1990), Irène Roy mapeia a rede dos discursos dos elementos cênicos utilizados por Lepage, em suas criações para o *Repère*, a partir dos ciclos adaptados por Lessard. Apontando para o objeto como fonte propulsora da criação, a autora identifica uma elaboração formal do ator que se coloca em jogo não apenas com a fonte primeira de sua criação, mas com todos os demais elementos trazidos à cena por todos os colaboradores. Este jogo dos elementos significantes possibilita a criação do todo narrativo pela imaginação do espectador, despertado pelo caráter poético da cena que se lhe apresenta.

O ator não é, portanto, o narrador de um texto pré-estabelecido, ou o porta-voz de um discurso formulado a partir de um tema sobre o qual se trabalhou. O ator é um criador que coloca sua sensibilidade em jogo com a dos demais colaboradores a fim de tocar a sensibilidade do espectador, com a qual também jogará, quando da fase da representação.

Como o espetáculo não é visto, dentro deste processo, como um resultado ao qual se objetiva chegar, mas como um jogo sempre em progresso, o ator trabalha constantemente com sua criatividade, a fim de jogar com os elementos que as apresentações venham a trazer. Ele não pré-concebe uma personagem que se repetirá todas as noites, mas sim uma estrutura formal, criada a partir de uma fonte concreta, que será jogada todas as noites com as fontes novas que o caráter efêmero do teatro lhe garante a cada nova representação. A *Trilogia dos Dragões* criada em três fases, em caráter de *work in progress*, foi sendo concebida a partir desta relação com o público e o que ela trazia de volta, para cada etapa, para cada personagem, para cada detalhe. A recepção, tida como criativamente ativa, interfere verticalmente sobre a obra, que nunca é considerada acabada. Cada nova fase se apropriava do que a plateia trazia quando da representação da fase anterior, de modo que os ciclos não cessavam; cada novo ciclo servia de alimentação constante à obra.

Para a *Trilogia dos Dragões*, o recurso primordial da criação foi um estacionamento situado na antiga Chinatown do Quebec. A partir deste espaço e de outros objetos que a ele foram se somando, os atores criavam, por meio do jogo, a narrativa deste espetáculo que, em sua fase integral (1986), tinha 6 horas de duração, abrangendo 75 anos de história perpassados em Quebec, Toronto e Vancouver.

A iluminação joga com o espaço, concebido a partir da fonte inicial, delimitando-o, dando o enquadramento, salientando um objeto (outra fonte), focalizando um personagem, enfim, jogando com todos os demais elementos, a fim de guiar o olhar do espectador para um índice de significação. O som e a música também formam um discurso musical, que dialoga com os outros discursos da encenação, participando da estrutura narrativa do espetáculo, de modo orgânico como buscou Robert Caux, colaborador musical na *Trilogia dos Dragões*, em suas composições para a trilha:

Eu retrabalhei o som, eu o modifiquei, buscando obter um som orgânico, movimentado como uma respiração [...] Quando você procura por uma música que seja um fio condutor, é importante que ela tenha uma personalidade (CAUX apud ROY, 1993: 51, tradução livre).

A trilha, assim, serve como fio condutor da dramaturgia que, em jogo com os demais elementos, narra de modo sinestésico, não racional e não verbal. Como coloca Roy,

objetos, sons, corpos, movimentos, luzes, palavras, parecem fazer parte de um mesmo vocabulário por sua essencial necessidade. A significação se transporta de um a outro no jogo complexo e imprevisível que viola os códigos habituais (ROY, 1993: 74, tradução livre).

O caráter lúdico dos elementos que se colocam em cena, enfatizado por Irène Roy se estenderia aos trabalhos de Lepage após sua saída do *Repère*. Entendendo o teatro como uma arte multidisciplinar, Lepage cria, em 1993, a companhia Ex Machina, formada por colaboradores das áreas visual, sonora e técnica que vêm criando, desde então, as produções dirigidas por Lepage. A confluência das linguagens é marcante em sua poética híbrida e os processos de criação por ele conduzidos sempre investem no potencial imaginativo dos artistas envolvidos e da plateia. Se os Ciclos *Repère* não se presentificam mais como metodologia sistematizada em seus processos de criação, sua contribuição, herdada dos estudos de Anna e Lawrence Halprin, é notória em sua poética híbrida, que parte de recursos (objetos, espaços, *environment*) que sensibilizam e afetam os criadores, tal qual a relação entre o meio ambiente e os corpos que dançavam na *San Francisco Dancer's workshop*.

5. Do Judson Dance Theatre à formulação dos Viewpoints

Um procedimento de treinamento e criação que tem ganhado ampla aceitação no panorama do teatro de grupos brasileiro atual é o *viewpoints*, difundido pelo trabalho das norte-americanas Anne Bogart e Tina Landau, por meio da publicação de *The Viewpoints Book – A practical guide to viewpoints and composition* (2005) e dos *workshops* da Companhia SETI, sediada em Nova York.

Assim como os Ciclos *Repère* foram adaptados para o teatro, a partir dos ciclos de criação coletiva em arquitetura e dança, os *viewpoints* são inicialmente formulados para a dança, por Mary Overlie, tendo sido adaptados para os processos de criação do ator por Anne Bogart e Tina Landau. Se revisarmos as influências norte-americanas sobre a performance dos anos 1960 e 1970, podemos identificar, nas raízes do *viewpoints*, as mesmas necessidades de sistematização da criação pessoal dentro do coletivo, remontando, novamente, aos estudos de Anna e Lawrence Halprin.

O fechamento, pelos nazistas, da *Bauhaus* alemã possibilitou a influência de suas ideias interdisciplinares em território norte-americano. Vimos, anteriormente, a relação que Lawrence Halprin estabelece com Walter Gropius, por meio de suas aulas em Harvard. A Carolina do Norte vê, em 1933, John Rice abrir as portas do *Black Mountain College*, que abriga estudantes e professores da *Bauhaus*, passando a atrair artistas de todo país, interessados na integração entre as artes herdada da escola alemã. Em 1948, John Cage e Mercê Cunningham são convidados para o curso de verão do *Black*

Mountain College, introduzindo suas ideias sobre o acaso e a indeterminação na composição artística, bem como a utilização, por ela, de sons e gestos cotidianos. Em 1959, quando o *Black Mountain College* muda-se para Nova York, as ideias de John Cage já haviam influenciado uma série de performers que, aproximando arte e vida, propunham uma participação ativa dos espectadores. Em fevereiro de 1960 a *Judson Memorial Church*, na Washignton Square, abrigou uma série de performances e *happenings*, antecedendo a formação do *Judson Dance Group* que seria formado por ex-alunos de Anna Halprin, influenciados também por Cage e Cunningham:

Bailarinas como Simoni Forti e Yvonne Rainer, que tinham trabalhado com Anna Halprin na Califórnia e levado para Nova York algumas das inovações radicais que Halprin desenvolvera naquele estado, vieram somar seus trabalhos à diversidade das performances que, na época, tomavam conta de Nova York. E essas bailarinas, por sua vez, influenciaram fortemente muitos dos artistas performáticos que surgiriam mais tarde, como Robert Morris e Robert Whitman, com os quais elas colaboraram eventualmente (GOLDBERG, 2006: 122).

(...)

Quando chegaram a Nova York, em 1960, os membros da *Dancer's Workshop Company* assumiram a obsessão de Halprin pela noção que o indivíduo tem do simples movimento físico de seu corpo no espaço e traduziram-na em performances públicas, levadas a cabo em programas de *happenings* e eventos realizados na Reuben Gallery e na Judson Church. No ano seguinte, Robert Dunn iniciou, no estúdio de Cunningham, um curso de composição com estes mesmos dançarinos, alguns dos quais também estudavam com Cunningham. Dunn separava “composição” de coreografia ou técnica, e estimulava os dançarinos a dispor seu material por meio de procedimentos aleatórios, experimentados ao mesmo tempo com as partituras casuais de Cage e as estruturas musicais erráticas de Satie. Textos escritos, instruções (por exemplo, traçar, do início ao fim do espetáculo, uma longa linha no chão) e a prática de jogos também se tornaram parte do processo exploratório” (idem, 130).

Para os dançarinos do *Judson*, não havia relações hierárquicas no processo criativo, fossem de ordem estética (música, objetos, corpos, gestos e palavras tinham pé de igualdade na criação) ou de ordem das relações entre os criadores. Orientados por questões que iam se colocando no decorrer do processo, fundamentavam-se em regras e estruturas que, por meio do jogo e da improvisação, iam formulando suas composições.

Segundo Bogart e Landau (2005: 5), Mary Overlie

atribui suas próprias inovações às dos experimentos de Judson Church. Seu pensamento foi também estimulado por colegas em São Francisco, incluindo Anna Halprin, em Berkeley, Déborah Hay e, particularmente, Bárbara Dilley que, com Mary, fundou um grupo de mulheres chamado *Natural History of the American Dance*.

Overlie estabeleceu, para a dança, os seis *viewpoints* (espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história) que foram expandidos para nove por Anne Bogart (com quem trabalhou na *Experimental Theatre Wing* da Universidade de Nova York, em 1979) e Tina Landau, a partir dos experimentos teatrais que realizaram entre 1987 e 1997. Os *viewpoints* por elas propostos, voltados ao trabalho do ator, são relação espacial,

resposta cinestésica, forma, gesto, repetição, arquitetura, tempo, duração e topografia, além dos *viewpoints* vocais (altura, dinâmica, aceleração/desaceleração, silêncio e timbre).

Os *viewpoints* servem ao treinamento do atador, o que podemos identificar com a pré-performance trabalhada por Anna Halprin. Eles propõem ao criador pontos de atenção que, uma vez treinados, podem ser arranjados na etapa da composição. Assim, a metodologia originalmente proposta por Mary Overlie e expandida por Anne Bogart e Tina Landau treina a atenção do corpo-mente do atador (forma, gesto) em sua relação com aquilo que o cerca (espaço, arquitetura, topografia, reposta cinestésica) e com o tempo (repetição, tempo, duração). A etapa de composição implica em escolhas (tal qual a avaliação dos Ciclos *Repère*), cujos critérios se configuram no ato da formatividade da obra. Vejamos como este procedimento tem sido aplicado no Brasil, por meio do exemplo de trabalhos de Enrique Diaz.

6. Os *viewpoints* no trabalho de Enrique Diaz

A carioca Companhia dos Atores, fundada em 1988 sob direção de Enrique Diaz, sempre procurou, segundo o colaborador Fabio Cordeiro (et al, 2006: 125) procedimentos específicos de criação e produção para cada uma de suas montagens:

Neste sentido, o processo de criação da Cia. seria constituído pela flutuação de procedimentos, que se renovam a cada trabalho, em função do universo temático ou ficcional escolhido. Se não há um único *modo* de criar o espetáculo em seu ambiente criativo, por outro lado sempre há uma busca pela assinatura, pela autoria da cena.

Cordeiro aponta que mesmo quando a Companhia partiu de textos previamente concebidos, sempre houve um trabalho de dramaturgia do grupo, onde a leitura é tida como autoral. No caso de *Melodrama*, a equipe investiu na ideia de Enrique Diaz de explorar o tema, partindo para a cena sem ter sequer uma linha escrita. A dramaturgia foi se estabelecendo no diálogo cena-atores-dramaturgista, durante o processo de pesquisa e criação. Assim, o discurso cênico foi se estabelecendo por meio de “fragmentos de textos, de músicas, de personagens, de imagens projetadas e da visão de toda a equipe de criação sobre o tema” (idem: 135).

O trabalho da Companhia, se caracteriza, assim, pelo uso de procedimentos de colaboração. Na concepção dos trabalhos, os atores assumem diferentes funções, que não apenas a atorial. Os colaboradores convidados, para a dramaturgia por exemplo, atuam neste processo de trocas, pela configuração da obra.

Em 2002, o diretor Enrique Diaz fez um estágio na SITI Company, de Anne Bogart, estudando seus *viewpoints*, técnica que viria a aplicar junto aos atores nas criações de *Ensaio.Hamlet* (2004) e de *Gaivota – Tema para um conto curto* (2007), espetáculos que partem de dois clássicos da dramaturgia mundial, um de Shakespeare, outro de Tchekov, para explorar a desconstrução por meio da leitura autoral dos grupos envolvidos em cada montagem, trazendo à cena questões sobre a criação, recorrentes à poética de Diaz.

Narciso Telles da Silva e Camila Tiago (s/d: 3) informam que, para *Ensaio.Hamlet*, Enrique Diaz serviu-se do texto de Shakespeare como um pré-texto, selecionando temas que dariam base às improvisações, como “o homem e seus conflitos de identidade, a carne que é metamorfoseada para adaptar às relações que são construídas, o conflito do personagem Hamlet de tomar a decisão de vingar ou não a morte do pai”.

Sílvia Fernandes (2007) comenta suas impressões acerca da aproximação de Diaz com o trabalho de *viewpoints*, enfatizando o estímulo que, como diretor, oferece aos atores:

Há cerca de dois anos, assisti, no Rio de Janeiro, a um exercício que Enrique Diaz apresentou com seu grupo de intervenção urbana, o Coletivo Improviso, influenciado pela experiência com Anne Bogart, com quem estagiou no Saratoga International Theatre Institute. Diaz se aproxima dos *viewpoints* da encenadora americana quando estimula o ator a desenvolver a mestria dos movimentos e a definir seu desempenho também como domínio de formas plásticas no espaço, orientando-se por pontos de vista como o tempo, a repetição, a duração, o gesto, a forma, o padrão de trajetórias, as respostas cinestésicas e, evidentemente, o espaço. E é fascinante constatar como os múltiplos pontos de vista aparecem radicalmente na *Gaivota*, especialmente nas soluções cênicas que se desmontam diante de nós para se remontarem mais à frente a partir de outro ângulo, como se o texto de Tchekov fosse submetido a um caleidoscópio de pontos de vista e girasse sem parar, fisicamente, conforme quem assume o comando do olhar. (FERNANDES, 2007: 228).

A técnica de *viewpoints* e composição utilizada por Diaz interfere verticalmente na releitura da obra, tornando-se conteúdo e não apenas meio. Suas leituras de Shakespeare e Tchekov trazem à tona a questão da criação teatral, evidenciando em cena os aspectos da criação da própria obra em “representação”, ou em processo, em seu contato vívido com a plateia, colocando-a diante do risco, inerente ao jogo que se configura em cena. Assim, de procedimento técnico, os *viewpoints* se tornam dramaturgia, como sugere Fernandes, ao apresentarem diferentes perspectivas sobre as quais se constrói o jogo espetacular.

Considerações finais

Os critérios da antiga criação coletiva foram, com a formulação das metodologias de treinamento e composição, se aperfeiçoando no que diz respeito ao fazer artístico, à

própria obra em formatividade, de acordo com a visão de Pareyson (1989), para quem a obra é resultado de um processo que a antecede, incluindo em si o processo de sua formação. A obra, como ponto culminante do processo que leva à sua finalização é quem determina os critérios de sua própria formatividade. Assim, se os critérios da antiga criação coletiva tendiam ao subjetivismo, estas metodologias forneceram ferramentas aos atores para escolhas de composição pautadas pela própria obra e o que ela reivindica, favorecendo a objetivação cênica nos processos de criação colaborativa.

A própria noção de dramaturgia se alargou, com o desenvolvimento destas práticas, já que não se pautam mais pela relação hierárquica entre texto, diretor e ator. Assim, as noções de dramaturgia espetacular, dramaturgia corporal e escritura da cena alargaram os campos de criação para o intérprete, para além da interpretação do texto por meio da criação de um dado personagem. Performers e atores muitas vezes criam a partir de suas próprias subjetividades, porém, dentro de um programa claro, proposto pela obra em composição.

Estas metodologias, assim, parecem ter tido um efeito pedagógico sobre os atores, no sentido de os encaminhar para além da fisicidade do treinamento e da prontidão para a improvisação, colaborando com o aperfeiçoamento do olhar criterioso (nas etapas de avaliação, valoração e composição) no processo de criação da obra como um todo.

Considerando, como coloca Abreu (2003), que a grande ignição que impulsionou a mudança para a abordagem colaborativa foi a consideração do lugar da recepção, na relação com a obra teatral, e, tendo em vista que o teatro não se foca mais, necessariamente, na representação dramática, podemos caminhar na via de Nicolas Borriaud, para compreendermos estas práticas no panorama da arte contemporânea. O autor defende que a arte relacional é aquela que “toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*” (BORRIAUD, 2009: 19) invertendo, portanto, os objetivos estéticos, culturais e políticos da arte moderna. Se a arte contemporânea apóia-se, como ele indica, na intersubjetividade, que tem por tema o encontro e a elaboração coletiva do sentido, o teatro coletivo, revisto a partir da perspectiva que estabelecia com a recepção, buscou ferramentas que colocassem os atores em jogo entre si, com os demais colaboradores e com a plateia, propondo domínios de troca, convidando o espectador a participar.

O processo colaborativo, assim, propiciou não apenas um sistema de colaboração não hierárquica entre artistas, que acaba por culminar em novos domínios formais, a exemplo das novas dramaturgias (do corpo, espetacular) que formulam, mas estendeu essa postura ideológica do ato da criação para a relação com o outro, abrindo-se a um espectador ativo, inventando, como coloca Borriaud (2009: 40), “modelos de socialidade”. Desde os procedimentos de produção e criação empregados, até as trocas estabelecidas com o público clamam por uma horizontalidade que aproxima este tipo de processo do postulado básico da arte relacional, conforme colocado por Borriaud (2009:61): o da “esfera das relações humanas como lugar da obra de arte”. Cabe lembrar que muitos grupos têm aberto a público debates sobre procedimentos e linguagem, ampliando estes espaços de socialidade, para além do tempo de partilha da obra. Se a arte relacional nasce da observação do presente e “de uma reflexão sobre o destino da atividade artística” (ibidem), o processo colaborativo parece apontar para uma colaboração que não se restringe à sala de ensaios, expandindo-se por uma via de troca que evidencia a permeabilidade da obra dele nascente.

Referências

- ABREU, Luis Alberto de (2003). “Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação”. in **Cadernos da ELT**, ano I, número 0, Santo André, Março de 2003, p. 33-41.
- BARONE, Luciana P. C. (2007). **Sete Afluentes para Robert Lepage** (Tese de Doutorado). Campinas: UNICAMP.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina (2005) **The Viewpoints Book: A practical guide to viewpoints and composition**. New York: Theatre Communications Group.
- BORRIAUD, Nicolas (2009). **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes.
- CORDEIRO, Fábio (2006). “Processo, colaboração e identidade na Cia. Dos Atores” in DIAZ, Henrique, OLINTO, Marcelo e CORDEIRO, Fabio (org) **Na Companhia dos Atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, pp. 125-137.
- DAVID, Gilbert (1985) “*La mise en scène actuelle: mise en perspective*”. **Études Littéraires**, hiver, 1985, vol. 18, no.03, pp. 53-71.
- FERNANDES, Sílvia; RAMOS, Luis Fernando (2007) “Diálogo da Gaivota” in **Sala Preta**, no. 07. São Paulo: ECA-USP.
- FISCHER, Stela Regina (2003). **Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90** (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- FOUQUET, Ludovic (2006). **Robert Lepage: L’Horizon en images**. Québec: Éditions les 400 coups.
- GOLDBERG, RoseLee (2006). **A Arte da Performance: do Futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes.

HÉBERT, CHANTAL (1998) . “Le Théâtre au Quebec en osmose avec une société em mutation” in **L’Amérique Française: Introduction à la culture quebecoise**. Rio Grande: Editora da FURG.

LOFFREE, Carrie (set.1998) **Le théâtre québécois contemporain à la lumière de la culture informatique**. Québec : Faculté des Letres. Université Laval.

MORTON, Desmond (1989). **Breve História do Canadá**. São Paulo : Editora Alfa-Ômega.

PAREYSON, Luigi (1989) “O processo artístico” in **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, p. 137-149.

ROSS, Janice (2007). **Anna Halprin – Experience as Dance**. London: University of Califórnia Press, Ltd..

ROY, Irène (1993) **Le Théâtre Repère - Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche**. Québec : Nuit Blanche Éditeur.

TELLES DA SILVA, Narciso Laranjeira; TIAGO, Camila Barbosa (s/r) “O uso dos viewpoints na construção de um espetáculo da Cia. dos Atores” . Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em <http://www.nupea.fafcs.ufu.br/>

Resumo: Este trabalho enfoca origens, aproximações e confluências nas sistematizações de técnicas que favorecem os processos de criação colaborativa, identificadas em São Francisco (EUA), no Quebec (Canadá) e em Nova York (EUA), partindo do pressuposto que nascem, seja na dança ou no teatro, da necessidade de aperfeiçoamento dos processos de criação coletiva recorrentes, nestes países, entre os anos de 1960 e 1980, no que tange às expressões individuais e aos critérios de composição da obra teatral. Para tanto, retoma os procedimentos do *San Francisco Dancer's Workshop*, da dançarina Anna Halprin, identificando a influência destes na elaboração de outras metodologias, como os Ciclos *Repère*, de Jacques Lessard e os *Viewpoints*, de Mary Overlie, expandidos por Anne Bogart e Tina Landau. O trabalho aborda, com base nestes procedimentos, criações teatrais do canadense Robert Lepage e do brasileiro Enrique Diaz, procurando identificar como estas proposições de treinamento e composição se refletem em suas poéticas, verificando que em todos os casos citados, a relação com a recepção parece se configurar como um critério poético na prática contemporânea do teatro, em acordo com a Estética relacional proposta por Nicolas Borriaud.

Palavras-chave: processos de criação, processo colaborativo, estética relacional, poéticas da cena, teatro contemporâneo.

ABECAN
20 ANOS DE INTERFACES BRASIL-CANADÁ

24 A 26 DE OUTUBRO 2011 | SALVADOR - BAHIA - BRASIL