

★ O PROCESSO COLABORATIVO COMO MODO DE CRIAÇÃO

Antônio Araújo

Doutor em artes, encenador e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP

Resumo: O processo colaborativo como modo de criação a partir da conexão entre o binômio método e modo. A horizontalidade das funções criativas: atuação, dramaturgia e direção para a permanências de um teatro construído de forma coletiva e democrática.

Palavras-chave:
processo colaborativo,
ator-criador,
criação coletiva

Antes de entrar no tema propriamente dito, gostaria de manifestar minha satisfação de contribuir para o primeiro número da revista do Célia Helena Teatro-escola, que, agora, alça a condição de curso superior. Antes de eu mesmo ingressar nas trilhas da carreira acadêmica, tive a oportunidade de trabalhar nessa escola durante vários anos, experiência esta que foi de grande importância na minha formação enquanto professor. Assessorado e “inspirado” pela saudosa Célia Helena – que além de atriz era uma pedagoga de enorme talento –, e por um corpo de professores comprometido com a construção do diálogo entre o “criar” e o “transmitir”, pude amadurecer minha prática no trabalho de formação de atores. Dado o rigor da experiência didática ali praticada – e levada avante com igual seriedade por Lígia Cortez – parecia natural que a escola ampliasse seus horizontes e alçasse v s maiores. Que esse “passo acadêmico” construa uma trajetória de longa continuidade!

Como alguns dos meus parceiros artísticos no Teatro da Vertigem vieram justamente do quadro de alunos desta escola, pareceu-me oportuno tratar de certo modo de criação compartilhada, praticada pelo grupo em seus processos de ensaio.

Fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970, o processo colaborativo constituiu-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas espe-

cíficas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Sua dinâmica des-hierarquizada, mais do que representar uma “ausência” de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas por algum momento em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação etc.) para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico.

De maneira geral, tal processo é visto como um método, tanto por profissionais da área quanto por estudiosos de teatro. Ora, se os métodos são caminhos, diretrizes operacionais, que podem ser rígidos ou abertos, enquanto os modos são a maneira de colocar em diálogo, de inter-relacionar os diferentes elementos na construção da obra, será que não seria revelador pensar o processo colaborativo também a partir do seu modo de fazer? Ou melhor, estudá-lo à luz desse binômio método e modo?

Tal perspectiva pode nos ajudar a entender por que alguns artistas advogam que processo colaborativo e criação coletiva são denominações distintas para uma prática que seria a mesma. Talvez a defesa da equivalência desses dois termos esteja baseada em um tipo de visão que os pensa enquanto método. E, de fato, por seu fazer coletivizado, por sua diretriz dialógica, pode-se, sem incorrer em erro, pensá-los de forma geminada.

Contudo, se olharmos para essas duas dinâmicas pelo viés do modo, perceberemos que o como se opera a inter-relação entre os diferentes elementos de criação produz, aqui, processos distintos. Por exemplo, o diálogo ocorre entre funções já definidas e assumidas desde o início. O trabalho de criação só se inaugura, de fato, a partir desse pacto previamente estabelecido. Ou seja, o grupo, por meio de um consenso – ou endosso – define a ocupação de cada área artística, segundo o interesse e a habilidade dos integrantes ou convidados. É claro que, em muitas das funções, tal decisão nem se faz necessária, na medida em que é comum a permanência e a continuidade dos colaboradores, de um projeto para o outro.

Se, em relação às personagens, não é rara a existência de uma etapa, durante os ensaios, em que todos os atores exploram todos os papéis, o mesmo não ocorre em relação às funções. Ou seja, não há um período em que todos os integrantes experimentam todas as funções – ou em que elas são deixadas em aberto por um tempo – para, só então, haver a definição de quem fará a cenografia ou a dramaturgia. Sabemos, por exemplo, que em algumas práticas de criação coletiva, quando ocorria algum tipo de definição de atribuição, ela só se estabelecia muito tempo depois de iniciados os ensaios.

Além disso, da forma como praticada pelo Vertigem até agora, a criação não tem se caracterizado por uma mobilidade de funções. Porém, nada impede que isso aconteça. Pois, se essa mobilidade ocorrer de um projeto para outro – e não dentro de um mesmo espetáculo – não há uma descaracterização do processo colaborativo. Por exemplo, não haveria nenhum problema de um ator do grupo, numa determinada peça, vir a se tornar o dramaturgo ou o diretor na montagem seguinte.

Nem mesmo a simultaneidade ou conjugação de funções dentro de um mesmo projeto, apesar de se constituir numa situação mais complexa, inviabilizaria a prática do processo colaborativo. Tudo iria depender de quais funções seriam assumidas pela mesma pessoa e da capacidade do grupo em gerenciar uma situação assim.

Se a horizontalidade das funções é uma regra básica de funcionamento desse sistema de criação, é inegável a revalorização do ator como um criador em pé de igualdade com o dramaturgo e o diretor. A sua função autoral, muitas vezes encoberta ou restrita à execução técnica de uma determinada personagem, fica potencializada no processo. Na prática, no instável equilíbrio de forças da sala de ensaio, a dramaturgia e a direção parecem “perder”



seu caráter de onipotência e onisciência, abrindo espaço para uma interferência autoral forte por parte dos intérpretes.

Outro aspecto importante diz respeito à síntese final. Se, na criação coletiva, a autoria individual – quando ela ocorre – deve estar submetida à vontade grupal, aqui ocorre um tensionamento ao limite entre estes dois polos. Isto porque o artista responsável por uma área tem a palavra final sobre ela. Parte-se do pressuposto, é claro, de que ele irá discutir, incorporar elementos, negociar com o coletivo todo – durante o tempo que for necessário –, porém, no caso de algum impasse insolúvel, a síntese artística final estará a cargo dele.

Aliás, toda essa dinâmica de negociações é causa principal da dilatação do tempo de ensaio. Gasta-se – e não “perde-se” – muito tempo em debates e na busca de soluções em que todos se reco-

BR-3. Teatro da Vertigem. Direção: Antonio Araújo. São Paulo, 2006. Foto: Nelson Kao

nheçam. A criação se torna mais lenta e distendida, o que pode se tornar um elemento de desgaste nas relações, em longo prazo. Por outro lado, é muito difícil o amadurecimento de um discurso coletivo, de forma orgânica e consciente, sem ser por essa via.

A existência de um conceito individual forte cria um importante polo tensionador em um processo marcado por inúmeras interferências e contribuições. Ele tanto favorece a filtragem e seleção do vasto material produzido quanto funciona como um eixo aglutinador das proposições grupais. Se, por um lado, age como uma barreira, um limite, uma fronteira, por outro, facilita e estimula a interlocução e a expansão das zonas de colaboração.



BR-3. Teatro da Vertigem. Direção: Antonio Araújo. São Paulo, 2006. Foto: Nelson Kao

Esse polo criador individual – por paradoxal que pareça – acaba também acirrando o posicionamento grupal. Ele provoca uma tensão produtiva, ou até mesmo um antagonismo, que fortalece o próprio grupo e o conceito-geral que este tem do trabalho – ainda que por via da crise e do conflito. Por outro lado, as individualidades também saem fortalecidas por essa dinâmica de confrontos, diálogos e negociações, presentes dentro do processo.

Aliás, poder-se-ia pensar a “crise” não apenas como uma consequência à qual o grupo está necessariamente fadado, mas como um mecanismo implícito e impulsionador em processos desta natureza. Ou seja, a sua deflagração pode ser vista não

como uma reação espontânea e indesejada, mas como uma ação transformadora, produzida pelo próprio processo.

É possível ainda analisar o processo colaborativo à luz dos elementos de subordinação e coordenação. Em um teatro mais tradicional, com hierarquias rígidas e bem definidas – muitas vezes, inclusive, demarcadas por cláusula contratual –, as relações internas de trabalho estão submetidas a uma pirâmide de subordinações. Por exemplo, o ator se submete às indicações do diretor, que por sua vez se submete às indicações do dramaturgo e, todos juntos, se submetem aos parâmetros do produtor. Ou, se ao contrário, o espetáculo orbita em torno de um determinado ator, essas linhas de dominação se invertem.

Já em um caso diametralmente oposto a esse, o da criação coletiva, o que se estabelece – ou se procura estabelecer – é um plano de horizontalidade máximo. Ou seja, ninguém subjuga ou direciona ninguém. Todos estão em pé de igualdade, o tempo inteiro, em relação a todos os aspectos da criação. Daí que, nos casos em que tal dinâmica – e o projeto utópico nela embutido – tenha funcionado efetivamente, presenciamos uma estrutura baseada num sistema de coordenação.

No caso do processo colaborativo, o que ocorre é uma contínua flutuação entre subordinação e coordenação, fruto de um dinamismo associado às funções e ao momento em que o trabalho se encontra. Por exemplo, a definição do projeto, dos colaboradores, das técnicas a serem experimentadas (treinamento físico e vocal, tipo de exercícios etc.), é toda decidida ou endossada coletivamente – não raro por meio de votação, em caso de impasse. Ou seja, essa etapa ocorre sob a égide da coordenação. Em outros momentos, como a distribuição dos papéis está a cargo do diretor, a definição final do texto, a cargo do dramaturgo, ou o desenho da luz, a cargo do iluminador, por mais que ocorram debates e confrontos, o grupo acata a decisão de quem é responsável por aquela função. Isto é, trabalha sob um regime de subordinação.

É claro que tais definições não “caem de pa-

raquedas”. Ao contrário, são fruto de muita experimentação, de um longo amadurecimento e de constantes negociações entre os integrantes. São consequência, ainda, da complexa rede de interdependências que marca todo o processo. É muito comum, por exemplo, haver contínuas mudanças de opinião e de posicionamento em razão desses embates criativos. O ideal, porém, quando se opera numa sistemática de subordinação, é que ela não ocorra no âmbito mesquinho da luta de poder ou da mera demarcação de território.

Além disso, o exercício de acatar uma definição artística alheia parte de uma escolha anterior e criteriosa realizada por todo o coletivo em relação a esse “outro” com o qual se estabelece uma parceria. Ou seja, trata-se de uma subordinação que é decorrência de uma prévia dinâmica de coordenação. O grupo escolheu com quem quis trabalhar e não simplesmente foi contratado para realizar um espetáculo com uma equipe pré-definida.

Por outro lado, os colaboradores convidados pelo grupo também não atuam como simples executores. Eles participam e contribuem para a definição do conceito-geral do trabalho (vale a pena observar que há uma grande diferença entre “exercer uma função” e “ser funcionário” – subentendendo aqui, no caso deste último, uma submissão passiva e burocrática). Dessa forma, os colaboradores-convidados vão se inserir também nessa dinâmica fluida de coordenação-subordinação.

E, por fim, é importante perceber que esses regimes podem ocorrer sucessivamente, num jogo de ir-e-vir, dentro de um mesmo momento da montagem. Por exemplo, no âmbito da direção, a materialização das marcas e das movimentações ocorre desta maneira. Os atores propõem gestos ou deslocamentos, o diretor seleciona e produz uma partitura, os atores, então, reconfiguram aquele primeiro desenho; o diretor, por sua vez, determina uma segunda formalização, e assim por diante.

Em todos esses casos, pode-se identificar a existência de uma atitude artística autoral, marcada por um intrincado jogo de dependência-independência, e que oscila entre liderar e cooperar, entre impermeabilidade e porosidade. O que é diferente, em um processo desta natureza, de ser “Maria-vai-com-as-outras” ou, no polo oposto, de empacar e não arredar pé antes mesmo do início das discussões.

Por todos os exemplos acima referidos é possível perceber que o que está em pauta não é a presença ou não do elemento dialógico ou participativo, mas de como ele se estabelece. Nesse sentido, pelo viés do modo, processo colaborativo e criação coletiva não são a mesma coisa, não traduzem a mesma experiência. E a referida distinção – entre método e modo – é capaz de nos ajudar a entender a discussão, muitas vezes polêmica, que cerca esses dois conceitos teatrais. ☆