

O processo colaborativo no Teatro da Vertigem

Antonio Araújo

A discussão que pretendo realizar sobre as conformações e os limites do *processo colaborativo* toma como base o processo de criação de *O Paraíso Perdido*, primeiro espetáculo do Teatro da Vertigem, estreado na Igreja Santa Ifigênia em novembro de 1992. Após um longo período de investigação empreendido pelo grupo, tanto em relação à mecânica clássica quanto às mitologias da criação e da queda, foi-se tornando necessária e inadiável a estruturação e a composição de um roteiro a partir de todo o material levantado até então.

Apesar da pesquisa formal (física) e temática (paraíso) ter tido a participação de todos os integrantes em seu desdobramento, seja por meio de críticas a procedimentos metodológicos, seja por sugestão de propostas e correção de rumos, seria nesse momento que o processo de construção da obra cênica dar-se-ia em toda a sua plenitude. Dramaturgo, atores e diretor, num embate corpo-a-corpo dentro da sala de ensaio, tentariam, finalmente, criar juntos um espetáculo. Essa maneira de trabalhar – ainda que realizada de maneira pouco consciente pelo grupo em *O Paraíso Perdido* – perpassará

todas as peças do Teatro da Vertigem, e só mais tarde será denominada *processo colaborativo*.

Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.

No que ela se diferenciaria, pois, da criação coletiva das décadas de sessenta e setenta? Se pensarmos num modelo geral dessa prática – o que nem sempre é apropriado e verdadeiro, na medida em que houve diferentes tipos de criação coletiva, várias delas com traços muito peculiares – existia nela um desejo de diluição das funções artísticas ou, no mínimo, de sua relativização. Ou seja, havia um acúmulo de atributos ou uma transitoriedade mais fluida entre eles. Portanto, no limite, não tínhamos mais um único dramaturgo, mas uma dramaturgia coletiva, nem apenas um encenador, mas uma encenação coletiva, e nem mesmo um figurinista ou cenógrafo ou iluminador, mas uma criação

Antonio Araújo é diretor do Teatro da Vertigem, professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e doutorando do PPG em Artes Cênicas da ECA-USP. Este artigo contém excertos da dissertação de mestrado de Antônio Araújo, *A gênese da Vertigem – o processo de criação de 'O Paraíso Perdido'*. São Paulo, USP, 2002.

de cenário, luz e figurinos realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo.

Se, enquanto projeto utópico, a criação coletiva era extremamente inspiradora e arrojada, a sua prática revelava uma série de contradições. Talvez a mais grave fosse a de que nem todos os participantes possuíam habilidades, interesse ou desejo de assumir vários papéis dentro da criação. Esta polivalência de funções acabava acontecendo apenas no plano do discurso – teoricamente ousado e estimulador – mas era pouco concretizada na prática. Assim, determinados indivíduos dentro de um grupo assumiam, veladamente ou com pouca consciência do fato, as áreas de criação em que se sentiam mais à vontade, fosse por alguma habilidade específica, fosse pelo prazer advindo daí. Contudo, isso não era assumido coletivamente e nem mesmo visto com bons olhos.

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

A vertente oposta a essa é a de uma democracia artística exagerada, em que cada aspecto é debatido *ad nauseam*, sem haver alguém que encaminhe ou proponha uma síntese final sobre determinado quesito polêmico. Em geral, nesses casos, a contribuição de todos tem *necessariamente* que ser incorporada ao resultado final, muitas vezes levando a obras flácidas e adiposas, e colocando em risco a clareza e a precisão do discurso cênico projetado.

Em casos assim, se os integrantes não tiverem maturidade o suficiente para dar sustentação a tal dinâmica de grupo, as brigas e as rupturas são inevitáveis, e muitos espetáculos acabam nem vindo à cena por essa razão.

Quantas companhias não se dissolveram, traumáticamente, pelas crescentes rugas e incompatibilidades entre seus colaboradores, devido ao desgastante exercício de um pretensão “coletivismo”?

Não pretendo com isso desmerecer ou descartar a experiência da criação coletiva. Obras importantes foram criadas dentro desse modelo e é legítimo que cada artista busque a maneira de trabalhar com a qual mais se identifique. No caso do Teatro da Vertigem nós nos orientaríamos em outro sentido, que parecia traduzir melhor as características e os interesses dos integrantes do grupo. É claro que, em essência, estávamos afiliados a alguns dos princípios fundamentais da criação coletiva, mas iríamos praticá-los de forma um pouco diferenciada.

Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas igualmente na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou artistas-propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos quanto do sentido geral do espetáculo.

Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador são “aqueles que pensam”, enquanto os atores são “aqueles que fazem”. O conceito da obra parece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia ou da direção, cabendo aos atores, quando muito, articularem uma visão geral de suas personagens. Este “ator-linha de montagem”, que poucas vezes ou nunca se relaciona com o discurso artístico global, escravo da “parte” e alienado do “todo”, parecia não fazer parte do nosso coletivo de trabalho nem de nossos possíveis interesses de parceria.

Pois, se dramaturgo e diretor necessitam sempre transitar do fragmento ao todo e do todo ao fragmento, por que seria diferente com os atores? Esse modelo de um ator que mergulha cegamente em uma personagem, alheando-se ou pouco se interessando pelo discurso geral da peça, nos parecia obsoleto e limitador. O

mesmo podendo ser dito em relação aos outros colaboradores artísticos, ou seja, cenógrafo, iluminador, figurinista e diretor musical. Todos eles, apesar de comprometidos com determinado aspecto da criação, precisariam integrar-se numa discussão de caráter mais generalizante. Em outras palavras, um ator não cria apenas um personagem, um iluminador não cria somente o seu projeto de luz, um sonoplasta não cria unicamente a trilha do espetáculo, mas todos, individual e conjuntamente, criam a obra cênica total que será levada a público.

Ainda a esse respeito, outro aspecto importante refere-se à própria dramaturgia. Muitos dramaturgos escrevem seu texto isolados em suas torres de marfim, e o colocam à disposição de um diretor ou companhia que deseje montá-lo. Raramente acompanham os ensaios e, quando muito, abrem-se à possibilidade de cortes ou modificações sugeridas pelos atores ou pela direção. Presentes apenas nos ensaios gerais ou estréia, podem, finalmente, ver seus textos “de pé”, não sendo incomum uma insatisfação quanto ao resultado final, que várias vezes produz um discurso cênico que pouco tem a ver com o discurso textual.

Ao contrário, acreditamos num dramaturgo presente no corpo-a-corpo da sala de ensaio, discutindo não apenas o arcabouço estrutural ou a escolha das palavras, mas também a estruturação *cênica* daquele material. Nesse sentido, pensamos na dramaturgia como uma escrita da cena e não como uma escrita literária, aproximando-a da precariedade e da efemeridade da linguagem teatral, apesar do suporte do papel no qual ela se inscreve. O que significa romper com a sua recorrente aura de eternidade para que ela evapore no suor da cena, no *hic et nunc* do fenômeno teatral. Ao invés de um escritor de gabinete, exilado da ação e do corpo do ator, queremos um dramaturgo da sala de ensaio, parceiro vivo e presente dos intérpretes e do diretor.

Tanto quanto aos outros colaboradores caberá a ele trazer propostas concretas – verbais, gestuais ou cênicas – mas também dialogar com

o material que é produzido diariamente em improvisações e exercícios. O texto, aqui, não é um elemento apriorístico, mas um objeto em contínuo fluxo de transformação. Daí a denominação de *dramaturgia em processo*. Da mesma maneira que atores e diretor necessitam dos ensaios para desenvolverem e construírem as suas obras, também o dramaturgo precisará deles em igual medida.

Tal perspectiva pressupõe não apenas constantes reescrituras ou diferentes versões e tratamentos do texto, mas também um *espaço de improvisação dramaturgical*. O rompimento com a idéia do texto fixado ou imutável, que cristaliza as propostas advindas dos ensaios, se faz necessário. É claro que mais tarde, dentro do processo, tal síntese ou concretização acontecerá naturalmente, mas o importante aqui é a garantia de um espaço de experimentação dramaturgical. Exatamente como os atores, o dramaturgo poderá exercitar esboços de cena, fragmentos de textos, frases soltas cujo único compromisso é o da possibilidade do escritor improvisar e investigar livremente. Portanto, esse material será tão fugaz e provisório quanto os exercícios cênicos propostos pelos intérpretes. Poderá ser inteiramente descartado ou, se for o caso, aproveitado dele algum elemento sugestivo. Evidentemente tal dinâmica exige um novo tipo ou uma nova postura do dramaturgo dentro do fazer teatral. Por exemplo, ele tem de ser tão desprendido quanto atores e diretor que, no segredo da sala de ensaio, são capazes de propor cenas inconsistentes, frágeis, de péssima qualidade, mas fundamentais ao desenvolvimento da obra.

Da mesma forma, precisamos de atores e diretor que não vejam qualquer proposta de texto materializada numa página impressa de papel como um texto final ou já como um esboço de estrutura, mas, simplesmente, como uma improvisação textual. É muito comum, antes de se ir à cena e experimentar, criticarmos ou julgarmos os esboços ou algum tipo de jorro verbal advindos do dramaturgo. É fundamental que o núcleo dos intérpretes e a direção reve-

jam seus conceitos e parâmetros, para que também eles possam abrir-se a um novo tipo de relação com a dramaturgia.

Se como diretor sou capaz de, ao observar a improvisação de um ator, selecionar algum mínimo elemento que seja ou perceber os rumos que não devem ser seguidos, poderia me relacionar com um exercício textual de forma igualmente aberta. Encarar uma proposta de texto não como definitiva, mas sim como fonte de sugestões, de pistas para caminhos possíveis ou, ao contrário, de estradas que não levarão a lugar algum. O meu trabalho poderia funcionar – e o dos atores também – como uma espécie de “antena” ou “radar” de pontos teatralmente potentes, presentes naquele material.

Além disso, o enfrentamento das dificuldades inerentes a um texto não deve ser reduzido a uma recusa ou depreciação deste último. Um fragmento dramático que, numa primeira leitura, pode soar canhestro ou mal escrito, à medida que o vamos “mastigando” e nos apropriando dele, pode revelar surpresas ou possibilidades não imaginadas.

O processo colaborativo, portanto, prevê não apenas um novo dramaturgo, com um estatuto de precariedade e provisoriedade igual aos outros criadores da cena, mas também um novo ator e um novo diretor, capazes de perceber o texto em toda a sua efemeridade, de ver o dramaturgo como um parceiro da cena em construção, *pari passu* com a criação dos intérpretes e do espetáculo. A palavra, os diálogos, as rubricas ou os roteiros de ação deixam de ser “inimigos” da cena – tal como poderia parecer num “teatro do encenador” ou num “teatro da imagem” – para se tornarem elementos úteis e tensionadores do processo criativo.

É importante salientar que *dramaturgia em processo* não é sinônimo de *processo colaborativo*, na medida em que este apresenta um caráter mais geral do que aquela, já que não é somente a dramaturgia o que está sendo desenvolvido conjuntamente, numa abordagem de tentativa e erro, mas todos os outros elementos que compõem a cena. A perspectiva do compar-

tilhamento não acontece apenas entre outros colaboradores e o dramaturgo, mas é de todos com todos, simultaneamente: o ator traz elementos para o cenógrafo que, por sua vez, propõe sugestões para o iluminador, e este para o diretor, numa contaminação freqüente. Portanto, cumpre falar de uma encenação em processo, de uma cenografia em processo, de uma sonoplastia em processo e assim por diante, com todos esses desenvolvimentos juntos compondo o que chamamos de *processo colaborativo*.

Mas no que então ele se distinguiria da criação coletiva? A principal diferença se encontra na manutenção das funções artísticas. Se a criação coletiva pretendia uma diluição ou até uma erradicação desses papéis, no processo colaborativo a sua existência passa a ser garantida. Dentro dele, existiria, sim, um dramaturgo, um diretor, um iluminador, etc. (ou, no limite, uma equipe de dramaturgia, de encenação, de luz, etc.), que sintetizariam as diversas sugestões para uma determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel, teriam direito à palavra final concernente àquele aspecto da criação.

Portanto, diferente de um tipo de teatro mais convencional, em que os limites desses papéis são rígidos, e as interferências criativas de um colaborador com outro em geral são vistas como um sinal de desrespeito ou invasão, no processo colaborativo tais demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista “invadindo” a área do outro artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações. Nesse sentido, uma “promiscuidade” criativa não só é bem-vinda a essa prática, como é, o tempo inteiro, estimulada.

Contudo, o processo colaborativo garante a existência de alguém (ou de uma equipe) especialista ou interessado em determinado aspecto da criação, que se responsabilizará pela coordenação das diferentes propostas, procurando sínteses artísticas, articulando seu discurso cênico ou concepção, e descartando elementos que não julgar convenientes ou orgânicos à

construção da obra naquele momento. E, ao mesmo tempo, isto não aliena esse responsável ou coordenador artístico “setorial” do restante da criação. Também ele (ou sua equipe) trará sugestões e contribuições para as outras áreas e, principalmente, discutirá o(s) sentido(s) da obra como um todo. Portanto, aquele coletivo de artistas é, no ponto de chegada, o autor daquilo que é mostrado ao público, não só pela “amarração” artística dentro de sua especificidade, mas porque contribuiu, discutiu e se apropriou do discurso cênico total daquele espetáculo.

Interessa-me, particularmente, esse tensionamento dialético entre a criação particular e a total, no qual todos estão submergidos. Sem abandonar o estatuto artístico autônomo de um determinado aspecto da criação, a habilidade específica, o talento individualizado ou, mesmo, o gosto por certa área criativa, o processo colaborativo não reduz o criador a mero especialista ou técnico de função. Pois, acima de sua habilidade particular, está o artista do *Teatro*, criando uma obra cênica por inteiro, e comprometido com ela e com o seu discurso como um todo.

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

Não estou, com isso, defendendo esse modelo. Acredito ser viável a presença e a contribuição artística de *todos* os criadores desde o primeiro dia de ensaio. Mas, ao falar da *Trilogia Bíblica*, é impossível não perceber o espaço preponderante da dramaturgia, da interpretação e

da direção numa primeira etapa dos ensaios, em relação aos outros colaboradores.

Posto isso, gostaria de apontar as etapas constituintes de um processo colaborativo, pelo menos da maneira como nós o praticamos. Poderíamos destacar três grandes momentos, a saber:

1. *Etapa de livre exploração e investigação*: em que as questões centrais do projeto são estudadas, improvisadas e experimentadas, com o objetivo de mapear o campo da pesquisa, levando à identificação de parâmetros e possibilidades. Aqui é onde se dá, fundamentalmente, o levantamento do material cênico;

2. *Etapa de estruturação dramaturgica*: em que ocorre a seleção do que foi levantado, visando à criação de partituras de ação, esboços de cena e, em seguida, à roteirização propriamente dita. Essa etapa pressupõe o estabelecimento de, pelo menos, uma primeira versão do texto;

3. *Etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo*: em que a escrita da cena passa a ocupar o centro das preocupações, tanto no que diz respeito às marcações, ao espaço cênico, ao tratamento visual e sonoro, quanto ao aprimoramento do trabalho do ator. O aspecto dramaturgico continua a ser desenvolvido aqui, enquanto lapidação e acabamento, porém como um foco secundário.

Talvez, antes de finalizarmos, possamos ainda discorrer sobre alguns dos problemas ou contradições do processo colaborativo. Por exemplo, como nesse tipo de processo todos são autores e, portanto, propositores de material teatral, há a produção de uma enorme quantidade de cenas. Via de regra, tais cenas passam a ser muito preciosas para quem as produziu. Especialmente se pensarmos que esse material vem de experiências pessoais ou da história de vida de cada ator. Por isso, o valor sentimental agregado a cada proposição se intensifica, e é raro nos depararmos com uma postura de despren-

dimento quando se discute ou se seleciona cenas do conjunto produzido. Daí a necessidade de uma negociação firme, muitas vezes conflituosa e exaustiva, especialmente por parte do dramaturgo.

Por se tratar de prática bastante delicada, envolta numa série de componentes afetivos e emocionais, não é incomum essa seleção ser menos criteriosa ou sintética do que deveria. Às vezes, a fim de evitar dissabores – presentes e futuros – ou, mesmo, com o intuito deliberado de agradar a um ou outro componente do grupo, acaba-se incorrendo em excessos, elegendose mais material cênico do que necessário. E é a própria obra final que sofre com isso, obrigada a incorporar elementos pouco orgânicos ou alheios a ela, por critérios extra-artísticos.

Nesse sentido é que, além de um dramaturgo com mão firme – que não tema os eventuais conflitos e confrontos decorrentes da exclusão de cenas –, o processo colaborativo solicita, por outro lado, generosidade e desprendimento a todos os criadores que se aventuram nesse tipo de prática. Como diretor, também já me vi concedendo ou abrindo mão de um maior rigor na seleção de material a fim de manter um bom clima de trabalho. Mas há que se lutar contra isso, por mais traumático e desagradável que seja.

Outro perigo que parece rondar o processo colaborativo diz respeito ao tempo despendido na investigação e na exploração temática de uma dramaturgia em processo. Como não existe uma estrutura prévia ou inicial sobre a qual desenvolver a peça, é necessário um longo período de improvisações e experimentação para ir-se esboçando o arcabouço de ações e o texto propriamente dito. Contudo, esse desafio, estimulante à criação, pode se tornar um entrave caso não haja um gerenciamento do tempo para cada etapa de construção da obra. Improvisações intermináveis e reestruturações frequentes do roteiro fazem com que atores e diretor sejam exageradamente solicitados enquanto dramaturgos, mais do que em suas funções específicas.

Em razão disso, passa-se a ter pouco tempo para um aprofundamento do trabalho interpretativo e da encenação. A maior parte dos ensaios é consumida em questões ou problemas dramaturgicos, reservando-se pouco – ou nenhum tempo, em casos mais graves – para a apropriação e o burilamento do material levantado. O risco de ficar experimentando o roteiro indefinidamente, de não fixar prazos e limites estreitos para que outras necessidades possam ser atendidas, é enorme numa dinâmica como essa.

Concordo que dramaturgia, encenação e interpretação vão amadurecendo conjunta e simultaneamente, e que é artificial separar esses campos de forma estanque. Também é clara a impossibilidade de terminarmos *integralmente* uma dessas áreas para começarmos outra, na medida em que elas se retro-alimentam e se interconectam todo o tempo. Contudo, é possível, sim, garantir um espaço mais equânime para o desenvolvimento de setores específicos da criação ou, pelo menos, assegurar que eles sejam minimamente atendidos e cuidados ainda antes da abertura ao público. Mesmo que, para isso, tenhamos que alongar a duração total do projeto ou, até, eventualmente, adiar sua estréia.

Fariamos ainda, ao longo do processo de *O Paraíso Perdido*, outros aprendizados em relação ao processo colaborativo. Por exemplo, o excesso de discussão pode ser uma tônica dentro de uma prática coletiva como essa, e, portanto, precisa ser evitado. Além disso, teorizações e confrontos argumentativos não devem, de maneira alguma, substituir a experimentação prática e concreta. É fundamental deixar que o resultado cênico seja o principal balizador dos caminhos e das opções artísticas. Daí ser necessário ouvir e responder ao que a *cena* pede, mais do que a conjecturas mentais.

Outro elemento importante, para todos os participantes de um processo desse tipo, é a disponibilidade e a generosidade em relação às propostas e às sugestões trazidas. Devemos lutar contra os prejulgamentos de qualquer espé-

cie e experimentar, defender e abraçar a idéia do outro como se ela fosse nossa. Sabemos que é uma tarefa árdua, mas, ainda assim, factível.

Poderia levantar algumas outras questões, especialmente ligadas à direção, dentro dessa perspectiva grupal: como fazer para que a participação de todos seja mais eficiente e equilibrada? Como não inibir o fluxo de proposições, estimulando todo e qualquer material a ter voz, quer sejam clichês, estereótipos, formalizações ingênuas ou de mau-gosto, quer sejam idéias conceitualmente arrojadas ou transgressivas? Como criar uma zona de confiança e cumplicidade para o “exercício do risco”? E, ainda, se aprendemos que é nocivo o improvisar indefi-

nidamente, como também não cristalizar formalizações cênicas cedo demais? Tais perguntas, surgidas no bojo do processo de *O Paraíso Perdido*, necessitariam ainda de vários anos para serem amadurecidas.

As tensões dentro do processo colaborativo são inúmeras, e necessitávamos praticá-lo e experimentá-lo outras vezes para que pudéssemos compreender um pouco melhor os seus mecanismos. Por isso, se o Paraíso pode ser visto, metaforicamente, como Infância, *O Paraíso Perdido* significa, nessa perspectiva, a nossa infância teatral. E saímos dele – ou dele fomos expulsos – ávidos de mais conhecimento, e também mais conscientes de nossas limitações.

