

Quando tudo pode virar texto: a influência da criação coletiva e do processo colaborativo na dramaturgia contemporânea

Eduardo Cesar Silveira¹

RESUMO

O estudo sobre o método de trabalho de grupos de teatro, da cidade de São Paulo, que utilizam criações dramáticas essencialmente coletivas, que nascem diretamente da cena e que nessa pesquisa se divide em duas vertentes. A primeira, chamada aqui de dramaturgia coletiva, tem influência da criação coletiva dos anos setenta, e a segunda, dramaturgia colaborativa, tem na sua base o processo colaborativo dos anos noventa. Mesmo tendo termos parecidos, o modus operandi de cada um é único. Interessa à pesquisa a relação de trabalho dentro dos grupos, as hierarquias existentes, os espetáculos e as relações com outros grupos e métodos. Apesar do foco no teatro paulistano, a pesquisa também contempla a análise de grupos brasileiros e estrangeiros, dentro da história mundial do teatro.

Palavras-chave: Dramaturgia, teatro de grupo, criação coletiva, processo colaborativo

1) Introdução

Durante muito tempo o texto no teatro foi um dos elementos mais importantes, que precedia e determinava a encenação. Os atores interpretavam conforme as circunstâncias propostas pelo texto dramático. E a criação dramática ficava a cargo de apenas um autor, o dramaturgo. Os dramaturgos clássicos escreviam suas peças e publicavam ou as destinavam a companhias específicas, cabendo a ele, a única função de pensar e elaborar o

¹ Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/AM. Estudante do curso superior de teatro (bacharelado e licenciatura) da Universidade Anhembi Morumbi e da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP). Integra dois grupos de teatro na cidade de São Paulo e Guarulhos, respectivamente, “Núcleo de Pesquisa Teatral Os Parafernálios” e “Núcleo Arranca”.

texto, dando às vezes pequenos palpites aos atores durante os ensaios, mas nada que caracterizasse uma participação efetiva no processo de construção teatral.

Nos últimos anos, entretanto, alguns grupos de teatro começaram a se dedicar a uma pesquisa coletivizada no seu modo de fazer e de pensar, onde a voz maior no trabalho se dava através do grupo, de todos que participavam do mesmo. Com influências dos movimentos criação coletiva, da década de setenta, e processo colaborativo, da década de noventa, esses grupos tentaram, de todas as maneiras, configurar uma horizontalidade das funções do teatro. No caso da dramaturgia, todos os integrantes do grupo teriam voz ativa na construção da história a ser contada. É uma espécie de polifonia textual, como um quebra-cabeça, onde cada jogador encaixa sua peça. São esses grupos, e outros que surgem até hoje, e esses tipos de processos dramaturgicos que interessa à pesquisa.

Grupos como: Cia. Estável de Teatro, Teatro da Vertigem, Grupo XIX de Teatro, Cia. Livre de Teatro, Cia. São Jorge de Variedades, Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes, Engenho Teatral, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Cia. do Feijão, Cia. do Latão, de São Paulo, Grupo Galpão, de Belo Horizonte, LUME, de Campinas e Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, dentre muitos outros, escolheram trabalhar de uma maneira não convencional com o texto, a partir dos movimentos já citados anteriormente. É evidente que essa relação que esses agrupamentos têm com a escrita coletivizada está diretamente ligada a organização dos profissionais de teatro em grupos, em oposição às grandes produções e musicais da Broadway. De tentar construir uma relação coletiva, de fato, sem hierarquias desnecessárias e onde se possa fazer uma pesquisa sem uma preocupação com o tempo de duração de um processo ou o quanto eles vão ganhar na bilheteria ou patrocínio de um determinado espetáculo. O que é latente nesses grupos são a pesquisa e construção de espetáculos que, de certa maneira, contribuam para a sociedade e para a humanidade, seja criticando-a ou não.

O Grupo XIX de Teatro, por exemplo, começa a pesquisa a partir de temas geradores, de acordo com a vontade do grupo, como “A mulher”, tema gerador do primeiro espetáculo, em “Hysteria” e sucessivamente “A Casa” em “Hygiene” e o “Amor” em “Arrufos”. A partir de então, o grupo começa uma pesquisa aprofundada sobre o tema a ser estudado, uma fase de “impregnar-se” (LEITE, 2006, p. 112), como diz Janaína Leite em uma publicação do grupo, de tudo aquilo que precisa ser investigado sobre aquele determinado tema, chegando assim a um tema mais específico como “A destruição das habitações coletivas na cidade do Rio de Janeiro, a fim de impor um novo modelo de

cidade baseada na ideologia higienista de ordem e progresso”, no caso de “Hygiene”. É depois dessa fase tão importante para o processo que o grupo começa a concretizar, em escrita, o que futuramente será o espetáculo.

Esses tipos de processos do Grupo XIX de Teatro se enquadram, nessa pesquisa, ao tipo de dramaturgia que se fazia na criação coletiva, e que aqui, ganha o nome de dramaturgia coletiva. O texto não recebe a assinatura de apenas uma pessoa, mas sim de todo o grupo.

A outra vertente que essa pesquisa contempla é a dramaturgia colaborativa. Um grupo, que foi citado anteriormente, e que se enquadra nela é a Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes, que por muitos anos trabalhou em parceria com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, onde concebeu espetáculos como “Borandá” e “Auto da Paixão e da Alegria”. Nesse tipo de dramaturgia, é imprescindível que um dramaturgo acompanhe os ensaios do grupo e concretize o que é improvisado em texto. Nesse caso, o texto recebe a assinatura de apenas um autor, mas na verdade, ele, assim como na dramaturgia coletiva, é construído coletivamente.

A raiz desses *modus operandi*, está bem lá atrás, antes mesmo dos movimentos criação coletiva e processo colaborativo, com o aparecimento de uma figura fundamental para o teatro ocidental de contracultura do século XX e XXI, Antonin Artaud.

II) Do Textocentrismo a Artaud

“Para mim, só tem o direito de se dizer autor, isto é, criador, aquele a quem cabe o manejo direto da cena”.

Antonin Artaud

Desde o princípio, com a tragédia grega, até o começo do século vinte, com o término do período realista, é o texto que tem seus méritos maiores dentro da manifestação teatral. Essa fase é denominada por Jean-Jacques Roubine como textocêntrica. É importante ressaltar que essa “fase”, que é citada, tem um período de, aproximadamente, dois mil anos.

É, ainda, muito comum, grupos e produtores de teatro idealizarem um espetáculo através de um texto pronto, finalizado, uma obra que se completa por si só. Uma peça de

teatro escrita separadamente da cena se caracteriza como uma linguagem que se verticaliza na leitura, a encenação é indiferente e independente a ela.

A partir do século XX, alguns encenadores já descentralizavam a função do texto dentro do fazer teatral. Nomes como Stanislavsky, Meyerhold, Copeau e Dublin, já se libertavam, de certa maneira, desse aprisionamento ao texto. Mesmo com trabalhos textocentricos, eles estabeleciam outra relação da cena com a literatura. O que ia para o palco não era, necessariamente, tudo aquilo que o autor havia delimitado em sua obra.

Sobretudo, apenas, com a existência de Antonin Artaud, um francês, que se dedicou à pesquisa de um teatro que fosse essencialmente encenação, esse textocentrismo começa a perder o seu reinado. Artaud acreditava que o teatro ocidental estava desgastado e inútil demais, e que parte desse desgaste era provocado pela ligação tão direta e limitadora que o teatro tem com o texto. Em seu livro, compilação de vários textos teóricos, mais importante “O teatro e seu duplo”, ele afirma que devemos acabar com as obras primas e que “Uma das razões da atmosfera asfíxiante, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio (...) é o respeito pelo que é escrito (...)” (ARTAUD, 1999, p. 83). A solução seria criar o, denominado por ele, “Teatro da Crueldade”, onde a encenação, elemento central, tivesse um caráter ritualístico e influências do teatro oriental. Ainda afirma no capítulo: “O teatro da crueldade (primeiro manifesto)”: “As obras: Não representaremos peças escritas, mas, em torno de temas, fatos ou obras comuns, tentaremos uma encenação direta. (...)” (ARTAUD, 1999, p. 112-113).

Muitos teóricos dizem que a teoria de Artaud é equivocada em vários pontos, principalmente pelo fato de ser muito racionalizada e não experimentada. Ele, que viveu parte da sua vida com problemas psiquiátricos e dentro de manicômios, não conseguiu transformar a sua pesquisa teórica idealizada em espetáculo, em manifestação prática. O Teatro da Crueldade sequer passou do papel.

Contudo, surge em 1948, no movimento off-off-broadway, o grupo norte americano Living Theatre, encabeçado por Julian Beck e Judith Malina, e que no próprio nome a sua ideologia já está cravada: Teatro Vivo. Eles idealizavam um grupo de teatro onde a comunidade fosse o mais importante, que os espetáculos fossem construídos coletivamente e as construções seriam fortemente pautadas no Teatro da Crueldade de Artaud.

(...) Os atores, diferentemente daqueles do teatro convencional, recebiam da bilheteria e não por récitas, o que significa receber nada, ou quase nada. Por outro lado, havia já o início de uma gestão coletiva, marca definitiva do grupo nos anos 1960. (ASSUMPÇÃO, 2008, p.186)

O grupo também tinha uma forte influência do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht, por sua ligação com a crítica marxista e preocupação política. Foi assim que em 1968, após uma pesquisa a partir do tema gerador “Erotismo” o grupo estréia o espetáculo “Paradise Now”, o primeiro espetáculo construído em dramaturgia coletiva que se tem registrado.

III) Da Criação Coletiva ao Processo Colaborativo

“É o fim vislumbrado que nos leva a planejar os meios de alcançá-lo. O processo colaborativo tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, idéias e desejos de todos que o constroem. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um (...).”

Luís Alberto de Abreu

A criação coletiva surge, no Brasil, quando o Living Theatre recebe um convite do encenador Zé Celso Martinez Corrêa para montar um espetáculo em parceria com o Teatro Oficina aqui no Brasil, em 1971. Eles vêm, mas o espetáculo não acontece de fato, por problemas entre os dois coletivos. Porém, essa visita do Living Theatre influencia a trupe de Zé Celso à pesquisa do espetáculo “Gracias Señor” que estreou em 1972, e que, portanto é o primeiro espetáculo feito em criação coletiva, e, conseqüentemente, dramaturgia coletiva, no Brasil.

A partir de então, muitos grupos como: Asdrúbal Trouxe o Trombone, PodMinoga, Ventoforte, Teatro do Ornitorrinco, Grupo Pão & Circo, Mambembe, Pessoal do Victor, Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, entre outros, de várias regiões do país, escolheram, mesmo que inconscientemente, a recém-nascida criação coletiva como método de trabalho para seus espetáculos.

A criação coletiva nasce como uma expressão de contracultura dos grupos, que queriam propor outro tipo de hierarquização, que se configurasse numa linha horizontal. O ator é o centro da criação, tudo parte dele, até mesmo as decisões sobre outros elementos do espetáculo, como: figurino, cenário, etc. Não existem funções delimitadas, elas, inclusive a criação do texto, são diluídas entre o grupo de atores que se propõem ao processo. Em alguns casos algumas funções são preservadas, como no caso do Asdrúbal

Trouxe o Trombone, o diretor Hamilton Vaz Pereira. Porém, o mesmo tem apenas a função de organizar o material pesquisado e não de decidir o caminho por onde o grupo segue.

O Asdrúbal trabalhava de uma maneira bem livre. Cenas eram criadas durante todo o processo e no final elas eram justapostas, com a construção de uma linearidade dramática ou não. A expressão, na maioria das vezes, parte de si mesmo, os personagens são espécies de extensões dos atores que o compõem e interpretam.

(...) um movimento presente no Asdrúbal e também em outros grupos de criação coletiva, que desloca o centro de interesse da realidade da peça para o modo de contá-la, ou seja, para a relação que o conjunto de atores estabelece com determinado texto ou argumento. O texto passa a ser o meio que o grupo encontra para falar de si mesmo e, mais que isso, para mostrar uma determinada maneira de representar (...) (FERNANDES, 2000, p.41).

A criação coletiva se faz potente quando colocada num período histórico onde os jovens queriam dar voz aos seus pensamentos e sensações, por meio da arte, nesse caso. Uma expressão livre que simboliza a vontade de liberdade na vida, que alguns anos depois é massacrada pelo pódio dos encenadores.

A década de oitenta é marcada pela aversão ao que era pesquisado na criação coletiva. Muitos achavam que os espetáculos feitos nesse molde eram, em sua maioria, fragmentados, mal organizados, sem sentido, antiestéticos, e etc, concretizando uma posteridade ditatorial, onde o diretor, encenador, era quem idealizava e construía o espetáculo. A posição central da criação passa do ator para o encenador. Foi, de certa maneira, um período negro para o teatro de grupo. Poucos foram os grupos que sobreviveram à grandiosidade dos espetáculos de Antunes Filho e de Gerald Thomas, por exemplo. A centralização na coletividade volta com força total, apenas, na década de noventa, com o processo colaborativo.

O processo colaborativo se caracteriza como um processo coletivizado, mas que, diferentemente da criação coletiva, retoma as funções da criação teatral, diretor, figurinista, iluminador, cenógrafo, e etc. O ator que era o centro da criação dá lugar ao grupo, à colaboração. Nada é mais importante do que o processo ou o espetáculo. Todos integrantes do grupo têm voz ativa na construção do texto, porém há um dramaturgo que escreve e assina a obra final.

A figura do dramaturgo é uma das mais importantes dentro do processo colaborativo. Cabe a ele a função de transformar o que é improvisado durante os ensaios em texto dramático. É imprescindível que o mesmo acompanhe quase que integralmente os ensaios do grupo, já que ele se torna um criador direto da obra teatral.

Um dos grupos mais importantes e que, de certa maneira, encabeçou esse movimento é o Teatro da Vertigem, que em 1992 estreou “O Paraíso Perdido”, um espetáculo polêmico que tinha como base textos da bíblia e era apresentado dentro de uma igreja no centro de São Paulo. Antônio de Araújo, diretor do grupo, numa publicação das peças da “Trilogia Bíblica”, na qual “O Paraíso Perdido” se insere, fala da importância da colaboração:

(...) Dramaturgo, atores e diretor igualmente autores, apesar de suas respectivas funções. Funções com zonas limítrofes tênues, delicadas, nebulosas. Intersecções, contaminações, fricções. A promiscuidade nossa de cada cena (...). O prazer de trabalhar com dramaturgos antigabinetes, antitorres-de-marfim (...)
(ARAÚJO, 2002, p.33)

Araújo se refere aos dramaturgos que trabalham ativamente e praticamente na sala de ensaio, quando usa os termos antigabinetes, antitorres-de-marfim.

Enfim, a criação coletiva e o processo colaborativo têm uma função importante quando se fala em dramaturgia contemporânea. Muitos são os grupos que continuam criando nesses moldes, ou em novos moldes, criados a partir deles.

II) Dramaturgia contemporânea: Cia Estável de Teatro

A dramaturgia contemporânea paulista se configura numa junção de diversas formas de se fazer teatro e de se construir um texto. Dentro desse contexto se encontra a Cia. Estável de Teatro, de São Paulo.

A Cia. Estável de Teatro nasce, de fato, num projeto denominado “Amigos da Multidão” realizado no teatro Flávio Império, no bairro Cangaíba, na Zona Leste de São Paulo. A pesquisa do grupo está pautada na interlocução dos seus espetáculos com a comunidade adjacente. No projeto “Amigos da Multidão”, a Cia., apresentou alguns espetáculos como: “Flávio Império – uma celebração da vida”, de Reinaldo Maia, “Quem casa quer casa”, de Martins Pena e “O Auto do circo”, escrito em colaboração com Luís Alberto de Abreu, além de oferecer oficinas, saraus, apresentação de repertório, entre outros, à comunidade.

Desde 2006 o grupo faz residência artística no Arsenal da Esperança, casa de acolhida para homens em situação de rua, no Brás, São Paulo. E foi lá dentro que o grupo fez uma pesquisa sobre os moradores e construiu um espetáculo em dramaturgia coletiva “Homem Cavalo & Sociedade Anônima”, estreado em setembro de 2008.

“Homem Cavalo & Sociedade Anônima” é um espetáculo que tem como foco a relação de trabalho entre os homens, principalmente os homens que estão à margem da sociedade, onde essa relação é ainda mais cruel. O grupo fez uma pesquisa com entrevistas, jogos, cenas, intervenções e etc, dentro da casa para entrar em contato com o mundo das pessoas que não tem onde morar. Esse processo durou aproximadamente dois anos, sendo que os últimos meses foram dedicados ao fechamento da dramaturgia, que teve ajuda do dramaturgo Cássio Pires.

(...) O resultado honra os quase dois anos de debate sobre a construção de dramaturgia. É sempre recompensador constatar que o grande esforço de um grupo de teatro no sentido de se apropriar de conceitos de dramaturgia e de questões políticas e econômicas de nosso tempo resulta em um espetáculo capaz de enfrentá-las a altura de sua complexidade. (PIRES, 2008)

O espetáculo está dentro do projeto “SobrePosições” que contempla também a apresentação do “O Auto do Circo” e oficinas para a comunidade.

A Cia. Estável de Teatro já experimentou as duas vertentes de dramaturgia que a pesquisa contempla: a coletiva e a colaborativa, respectivamente nos espetáculos: “Homem Cavalo & Sociedade Anônima” e “O Auto do Circo”. E partiu, em 2010, para uma nova pesquisa a partir da peça “A Exceção e a Regra” de Bertolt Brecht.

Assim como quer questionar as formas de organização dentro da nossa sociedade, a Cia. Estável, tenta, de todas as maneiras, horizontalizar o seu modo de fazer teatro. É uma escolha estética e política, que dialoga com o meio em que se encontra. Vem daí a escolha pela construção de um texto coletivo, onde as regras são estabelecidas pelo próprio coletivo e onde a relação com o espaço e com as pessoas seja mais potente e mais verdadeira.

O processo “A Exceção e a Regra” começa com algumas intervenções abertas realizadas pelo Arsenal da Esperança a partir do texto dramático, seguida de uma série de estudos e improvisações que contemplam os seguintes temas: Teatro de rua, Socialismo e O texto “A Exceção e a Regra”.

Em um dos encontros um grupo propõe aos outros que façam um levantamento de personagens a partir de um texto jornalístico sobre os mineiros soterrados no deserto de Atacama, numa sala fechada. Logo após é realizada uma improvisação aberta aos moradores, onde os atores teriam que estabelecer uma relação de coro e corifeu com os personagens criados.

Nessa etapa alguns personagens como a “Cápsula Fênix” são criados e que, de alguma maneira, quando o espetáculo estiver pronto eles vão estar lá. Seja como um personagem fechado ou como uma provocação para a criação de outros elementos. Todo o processo constitui o resultado final.

Uma característica que é percebida na Cia Estável e em todos os grupos que trabalham com dramaturgias coletivizadas é a relação com a cena. Todo o material nasce do trabalho prático em sala de ensaio. Acaba a era das pesquisas e trabalhos de mesa, onde se estabelece uma relação de estudo aprofundada sobre o texto a ser encenado. O teatro que se faz por esses grupos é essencialmente prático, um teatro onde a relação texto-cena é imprescindível, os dois elementos andam paralelamente.

No capítulo “A questão do texto”, do livro “A linguagem da encenação teatral”, Jean-Jacques Roubine (1998), referindo-se ao grupo francês Théâtre Du Soleil, diz que um texto escrito nos moldes coletivos é impúblicável, já que a sua relação com a cena é imprescindível. E que esse tipo de teatro deve ser assistido e não lido. O texto que representa muitas vozes, separado da cena, não diz nada. Janaína Leite, do Grupo XIX de Teatro, o contradiz, em um livro onde o grupo publica duas de suas peças, “Hysteria” e “Hygiene”:

(...) Se entendemos que o texto contemporâneo não se resume mais a uma “historinha” a ser lida, ele deve então se tornar um registro de uma experiência complexa. A idéia de “texto de teatro” que, ainda hoje, defini-se por sua autonomia em relação à cena e pela assinatura de um único criador, talvez precise ter seus contornos dilatados para poder abarcar o novo teatro que se vem fazendo, impensável fora do processo que o concebe. Esse novo texto de teatro, fruto de uma nova concepção de autor, exigirá uma leitura vertical. O que quer dizer que não basta seguir a linha horizontal da fábula. (...) (LEITE, 2006, p.3)

Leite esclarece parte das discussões quando diz se tratar de um novo tipo de dramaturgia, que a nossa sociedade ainda não está pronta para enfrentar, mas que aos poucos precisa se atentar para o que acontece com o mundo e com o teatro.

Fazer parte de um coletivo significa ao mesmo tempo deixar de ser você para dar voz ao grupo e potencializar as suas facilidades para acrescentar qualidades aos espetáculos. Ser um autor coletivo requer a destruição de muitos valores impostos pelo mundo e pelas escolas de teatro, que até hoje, parte delas, tem uma visão tradicionalista dos modos de se fazer arte.

O novo teatro, fruto da criação coletiva, do processo colaborativo e de um monte de processos que não foram e que não são denominados, mas que existem, vem se

concretizando cada vez mais. É difícil pensar num grupo contemporâneo paulista que não trabalhe de uma maneira coletivizada, seja na dramaturgia, seja na organização.

Sobretudo, a dramaturgia contemporânea é uma expressão polifônica que contempla o período histórico atual, e que quer dar voz ao coletivo, tanto o teatral, quanto o social.

Referências Bibliográficas

ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. Cadernos da escola livre de teatro de Santo André, Santo André, n. 0, p. 33 – 41, 2003.

ÁGORA Teatro (org). Teatro paulistano séc. V: Encontros para um entendimento no séc. XXI. São Paulo: Ágora Teatro, 2006.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Tradução Teixeira Coelho, revisão de tradução Monica Stahel. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRECHT, Bertolt. Teatro completo. V.4. Tradução: Roberto Schwarz (etalli). Rio de Janeiro: Editora Paz e terra.

FERNANDES, Sílvia. Grupos teatrais anos 70. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

LEITE, Janaína etalli. Hysteria/ Hygiene: Grupo XIX de Teatro. São Paulo: Grupo XIX de Teatro, 2006.

MALINA, Judith; STARLING, Heloísa; ASSUMPCÃO, Adyr. O diário de Judith Malina: O Living Theatre em Minas Gerais. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

NICOLETE, Adélia Maria. Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo. 2005. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PIRES, Cássio. Sobre a construção da dramaturgia. Território Estável. São Paulo, nov. 2008. Disponível em: <<http://territorioestavel.blogspot.com/2008/11/cassio-pires-sobre-construo-da.html>>. Acesso em 15 de março de 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

TEATRO da vertigem. Teatro da vertigem: Trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.