

Autoria em rede

Documentários de processos de criação teatrais

Cecília Almeida Salles / Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo; Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP

A autoria nos processos coletivos será discutida a partir do projeto que o documentarista Evaldo Mocarzel está desenvolvendo sobre o teatro paulista, com a proposta de registrar os percursos de experimentação de uma grande diversidade de grupos. Em meio ao grande número de pessoas e possíveis documentos envolvidos no processo de produção de documentários, apresentarei as cartas de Evaldo Mocarzel para os montadores. De modo mais específico, enfocarei os documentários do Grupo XIX e a montagem da peça *Hygiene*, Os fofos encenam e o espetáculo *Assombrações*, o projeto *Cia livre 10 anos* e dois mistos de grupos que se reuniram para os espetáculos *Festa de separação* e *A última palavra é a penúltima*.

Como se vê, trata-se de uma superposição de estudos sobre o processo de criação: a discussão audiovisual de Mocarzel sobre a criação teatral e as minhas reflexões sobre a produção de seus documentários. São duas camadas de pesquisa interligadas. Essa perspectiva especular é reforçada pela adoção de uma metodologia comum aos dois olhares. Enquanto nas cartas são explicitados os princípios que vão reger a futura montagem do documentário, que, como veremos, correspondem a alguns aspectos mais relevantes dos processos dos grupos (ou nós da rede da criação de cada grupo), eu procuro encontrar os nós da rede do processo de Evaldo.

Assim, temas ou acontecimentos recorrentes nas cartas passam a ser significativas por apontarem para questões relevantes, que parecem ser alguns dos princípios direcionadores de sua ação artística. São esses princípios que apresentarei, partindo de algumas observações gerais que envolvem a discussão sobre processos coletivos.

Primeiro aspecto a ser destacado é a própria existência da correspondência, característica pessoal de Evaldo. Indicia seu modo de ação em um trabalho em equipe. A carta é um meio encontrado de passar o bastão sensível e conceitual para outro membro da equipe, como ele diz para Ava Rocha, montadora de *Hysteria*: “[...] estou te enviando esta carta/e-mail com os conceitos que guiaram a realização do documentário.” É importante observar o papel da palavra como linguagem de passagem naquilo que ele chama de carta e envia por e-mail.

As cartas dirigidas aos montadores parecem funcionar como uma forma de ambientação e envolvimento, feita em clima de contágio. Talvez um recurso para motivar os montadores. Isso fica claro na linguagem usada, por exemplo, ao apresentar a *Festa de separação*, a Fernando Severo. Ele diz: “[...] numa aventura artística única, completamente inusitada [...] o projeto é indefinível, inqualificável, um híbrido interessantíssimo de linguagens.” Vemos a força das adjetivações para explicar aquilo que o atrai nos projetos e na natureza da experimentação de cada grupo documentado.

Os documentários estudados têm montadores diferentes por vários motivos, segundo o cineasta: relação com o projeto, disponibilidade de tempo e restrições financeiras. Isso tem como consequência a apresentação do projeto em todas as cartas. Vale destacar aqui um aspecto relevante para a discussão sobre processos coletivos, isto é, a montagem da equipe. Voltarei a essa questão ao longo do texto, por ser um espaço importante para refletir sobre autoria.

As cartas falam de aspectos mais amplos que norteiam a ação do documentarista, não só relativos ao projeto com o teatro e a cada grupo específico. Em outras palavras, ficam

evidentes alguns dos norteadores daquilo que chamo de projeto poético. Fica evidente, por exemplo, a paixão pelo acaso, pela certeza de frescor e novidade por ele proporcionados.

Ao mesmo tempo, naquilo que ele chama de digressões aparecem questões como o que é o teatro para ele e suas referências tanto teóricas como cinematográficas. Só para citar um exemplo, trago suas reflexões sobre as relações entre teatro e cinema a partir de discussões sobre o tempo. Na carta para o documentário *Hygiene à Nathalia Okimoto* ele diz:

Como escreveu Peter Brook o cinema é o *passado*, embora tenha essa aparência de presente explosivamente condensado em suas imagens em movimento. Acho que o teatro é mesmo a grande arte do presente, já o cinema tem essa possibilidade de eternizar a arte, um momento único que jamais vai se repetir.

Aliás, tal discussão parece ser o élan vital do projeto de Evaldo com os grupos teatrais: eternizar “a grande arte do presente”.

Dou destaque especial a dois desses princípios mais gerais, pois estão estreitamente relacionados a outros aspectos de sua rede de criação, que discutirei mais adiante. O primeiro é sua visão de documentário como processo de conhecimento: “[...] uma forma de conhecer o mundo, de instigar a minha inquietação ao desvendar as coisas que me rodeiam, uma forma permanente de aprendizado.”. O outro que diz respeito a procedimentos técnicos dessa forma de conhecimento: a relação do documentário e as mídias digitais, que “[...] trouxeram inúmeras novas possibilidades de se filmar o espaço cênico, sem enveredar por um tedioso ‘teatro filmado’ e sempre revelando universos antes inexpugnáveis graças à leveza e ao minimalismo das diminutas câmeras digitais.”

De modo mais específico, ele usa as cartas para apresentar o projeto aos montadores:

[...] uma série de filmes que estou realizando em parceria com algumas companhias e que tem como objetivo resgatar, preservar a memória do teatro paulistano contemporâneo, que está *bombando* artística e linguisticamente, graças à garra e à criatividade dos grupos, e também à chamada Lei de Fomento.

Isso possibilitou experimentações por um longo prazo, não apenas circunscritas a um curto período de ensaios e a temporada de um determinado espetáculo.

É interessante observar que Mocarzel descreve, em muitos momentos, seu projeto como um campo de liberdade por não ter apoio financeiro, não precisando enfrentar o limite de diárias de filmagem. Tanto os grupos teatrais como o documentarista estavam explorando seus espaços de experimentação, por motivo aparentemente oposto: eles pela existência de fomento e Evaldo pela ausência. A consequência artística parece ter sido uma interação bastante instigante, por todos estarem porosos para novas possibilidades.

Outro aspecto importante presente em todas as cartas diz respeito a sua relação com a documentação de processos de criação: “[...] acho que os bastidores de um processo de criação cênica, tudo que é experimentado nos ensaios, os conflitos, as inseguranças, dúvidas e certezas, as constantes modificações da cena, tudo isso é um veio documental que pode e deve ser explorado pela linguagem do cinema.”. Sem a crença no potencial dos ensaios dificilmente esse grande projeto com o teatro paulista teria sido proposto por Mocarzel, pois toda sua ação parece dialogar com aquilo que o coreógrafo Murray Louis (1992) diz em seu livro *Dentro*

da dança: arte não é só o produto considerado acabado pelo artista. O público não tem ideia quanta esplêndida arte se perde por não assistir aos ensaios.

A relação do documentário com processo de criação determinou o modo como foi feita a filmagem, que, por sua vez, gera uma proposta de método de trabalho para os montadores ao lidarem com o material bruto. Ele diz que sua verdadeira meta como cineasta, atuando na imensidão do espaço cênico, foi desconstruir um espetáculo a partir de tudo que foi experimentado no processo de ensaios. Como consequência, ele deixa claro em todas as cartas que primeiro deve montar a peça e depois desconstruir o processo: “[...] precisamos *matar* a encenação para fazer nascer o nosso documentário fílmico.” As montagens das peças ou leituras encenadas (no caso do *Cia. Livre 10 Anos*) são previstas como extras de futuros DVDs.

Ele sugere aos montadores que sejam abertas pastas digitais como uma forma de armazenar as “situações mais abrangentes”. É nesse momento que me sinto sua parceira na opção metodológica. Essas situações mais gerais dizem respeito às especificidades de cada espetáculo, que podem ser pensadas como nós da rede do processo daquele grupo.

Voltando ao mapeamento da natureza de seu processo, observamos que as negações também são relevantes. Nesse contexto ele foge do teatro filmado, do uso mais tradicional das entrevistas e também dos documentários de processo caracterizados como registros audiovisuais do processo de criação.

Os princípios do cineasta direcionam a ação dos outros membros da equipe; no entanto, não se pode esquecer que essas pessoas carregam consigo suas referências, suas histórias, seus interesses etc. que passam a dialogar com o cineasta. O roteirista Jean-Claude Carrière explicita essa interação de projetos, a partir da relação de buscas do roteirista e do diretor:

[...] que tipo de escritor sou eu? Há coisas que não consigo fazer, as que eu não gosto. De qualquer parte que venham, se eu não gosto, não consigo fazer. Se há história, de qualquer cultura, tradição, país, consigo fazer; também posso trabalhar com qualquer diretor, seja espanhol, sueco chinês ou japonês – trabalhei com Oshima, no Japão – porque se a história me interessa, temos algo em comum, algo para compartilhar, algo que construir sobre essa base.¹

Colapietro² aborda essa trama de referências, desejos e interesses explicando que o próprio sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, mas não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa, como sujeito, tem a própria forma de uma comunidade. Esta questão será retomada mais adiante.

As cartas mostram que na apresentação daquele documentário específico vão surgindo as especificidades do acompanhamento, que geram os possíveis focos do documentário. Não há uma ordem rígida, mas observa-se que ele vai das contextualizações de natureza mais geral, relata os princípios da filmagem e aos poucos discute a montagem propriamente dita. Parece que ele encontra os princípios da montagem ao longo da carta. Ao mesmo tempo, esse meio de comunicação torna-se necessário diante da dificuldade de passar para o montador questões de natureza geral e sensível que envolveram a intensa experiência de registro com os grupos.

Os esboços de montagem verbalizados nas cartas deixam clara a construção da dramaturgia do processo de cada grupo, são uma espécie de roteiro depois de ter passado pela experiência do acompanhamento dos percursos. A questão da dramaturgia, tão cara a Evaldo que se diz um dramaturgo em processo, parece estar presente na “exploração da dramaturgia do

¹ ESPINOSA, J. G. et al. *Simples assim*: aulas de cinema na EICTV. Trad. Newton W. Milanez. São Paulo: Intermeios; Cuba: San Anotion de los Baños EICVT, 2012, p. 86.

² COLAPIETRO, V. *Peirce's approach to the self: a semiotic perspective on human subjectivity*. New York, State University of New York, 1989; COLAPIETRO, V. *The loci of creativity: fissured selves, interwoven practice*. *Manuscritica – Revista de crítica genética*, n. 11. São Paulo: Annablume, 2003, p. 59-82.

espaço”, assim como no encontro dos “conflitos” vividos, que se tornam alguns dos temas de seus documentários, como veremos.

Ao tentar discutir o que as cartas de montagem de Mocarzel oferecem sobre seu processo de criação, me aproximo da materialidade de sua busca singular em meio ao trabalho em equipe. Como foi já destacado, compreendemos a relação entre a experimentação do grupo, os critérios de filmagem e a proposta de montagem. No caso do espetáculo *Hygiene*, ele explica que o Grupo XIX busca “[...] levar o teatro para espaços históricos e extrair dessas locações uma dramaturgia quase sensorial que está impressa na memória da passagem do tempo nas paredes, muros, assoalhos, tetos e telhados desses lugares.”

Partindo dos procedimentos teatrais que considera característicos desse grupo, ele explicita seus critérios de filmagem. Isto já envolve mais uma relação com outro membro da equipe: o diretor de fotografia, nesse caso específico André Chesini.

Ciente disso, e procurando potencializar tudo isso nessa linguagem fragmentária que é o cinema, decupei exaustivamente em planos-detalle belíssimos (com a animalidade cinematográfica e o talento do grande parceiro André Chesini) a decadência e a plasticidade do casario antigo que margeia a gameleira e também o casarão onde se passa a parte final do espetáculo. Permanecemos dias e dias filigranando, deslindando, decupando em planos-detalle essa memória da passagem do tempo naquelas locações.

Sua ação cinematográfica direcionada pela natureza da experimentação do grupo teatral em questão gera, por sua vez, uma sugestão relativa ao modo de ação do montador. Ele continua: “[...] a montagem, precisa explorar, ampliar, esse esforço, essa obstinação, essa coragem de uma companhia que irrompeu no cenário artístico brasileiro com esse diferencial de explorar a dramaturgia do espaço.”

Assim, uma das características da experimentação do Grupo XIX gerou um determinado modo de filmar, ou seja, a decupagem das locações que, a montagem, por sua vez, precisa potencializar. Este é um bom exemplo para sentirmos a relação entre os membros da equipe formada pelo cineasta, que tenta passar por meio da linguagem verbal aquilo que ele observa como característico da experimentação teatral do Grupo XIX. Em meio a uma série de complexas traduções intersemióticas o documentário vai ganhando maior definição. Sob esse ponto de vista, as cartas, ou seja, as palavras desempenham uma importante função: espaço de descoberta dos princípios de montagem que correspondem às questões mais significativas dos processos dos grupos. Essas questões, na continuidade do processo, geram futuros critérios e procedimentos de montagem como, por exemplo, a “criação de *cases*”.

Passo, assim, a apresentar dois exemplos de encontros, ao longo das cartas, de delimitações do futuro documentário.

No caso de *A última palavra é a penúltima*, que envolvia três grupos teatrais (Teatro da Vertigem, de São Paulo, Zikzira Teatro Físico, de Minas Gerais e Asociación Para La Investigación Teatral La Otra Orilla (LOT), do Peru), Evaldo diz na carta para Fernando Costa:

Foi um processo muito rico, polêmico, conflituoso e explosivo, o que gerou *páthos*, uma intensa combustão de paixão artística. Acho até mesmo que os conflitos que marcaram esse processo de criação coletiva são muito mais preciosos, não

apenas sob o ponto de vista documental, mas artístico mesmo, do que o *resultado final* do trabalho em si.

Como vemos, o conflito vivenciado na tentativa de interação dos três grupos é tomado como um dos focos do documentário, que dialoga com a relevância do processo de criação discutida anteriormente. Ao assistir as duas montagens, (26 minutos para a televisão e de 71 minutos para o cinema), fica claro que esse é um dos focos do documentário, ganhando graus de aprofundamento diferenciados relativos ao tempo dedicado ao conflito e às tentativas de solução. Como consequência, sabemos mais ou menos sobre os motivos e modos como os embates aconteceram.

No caso do projeto *Cia. Livre 10 anos*, ele escreve uma carta mais longa. A comparação deixou transparecer que a extensão da apresentação à montadora Guta Pacheco tem relação com a dificuldade de encontrar os pontos principais, provavelmente, pela natureza do projeto de comemoração dos dez anos do grupo, envolvendo uma grande diversidade de acontecimentos como ensaios e cinco leituras encenadas, ocupação do espaço (TUSP), mesas-redondas, entrevistas com atores, atrizes, diretora, iluminadora e diretora de arte. Evaldo começa não sabendo para onde o documentário vai e encontra ao longo da escritura os nós da rede do projeto, por ele denominado de *cases*. Passa muito tempo na descrição do projeto abordando a questão ampla da memória: “precisamos reconstituir a trajetória” ou “resgate da memória”, mas sabendo que não era exatamente isso que buscava. Aos poucos ele vai construindo verbalmente a dramaturgia do processo experienciado.

Um dos aspectos destacados é a confluência de estilos e gerações, que é “[...] uma característica muito marcante no DNA do grupo [...]”. Outro é o processo colaborativo: “[...] duas experiências distintas para a Cia Livre e que foram assumidamente potencializadas por mim [...]”, diz Evaldo. E sinaliza como essa questão será traduzida na montagem: “Acho que devemos pinçar frases, observações, conclusões, conflitos e revelações sobre processo colaborativo dos encontros, debates e mesas-redondas.”

Ele enfatiza, mais uma vez, os “[...] conflitos para se manter uma companhia de teatro por dez anos, as buscas artísticas de cada um, os diferentes projetos de vida que precisam ser canalizados para um ideal comum que é repensado de quando em quando, o *páthos*, os conflitos dessas idas e vindas na Cia Livre.”. Não posso deixar de destacar essa questão observada por Evaldo, pois dialoga diretamente com minhas reflexões sobre autoria em meio aos processos coletivos: projetos individuais sendo canalizados para um projeto comum.

Ainda nesse ambiente dos conflitos entre membros da equipe, ele fala das idas e vindas da atriz Isabel Teixeira: “[...] potencializei esse conflito com uma belíssima leitura de cartas de despedida feita pela própria Bel e também por Cibele Forjaz.”. É o olhar de um dramaturgo atraído pelos conflitos.

Outro *case* seria relativo à ocupação do espaço cênico ao longo das cinco semanas que se materializou na superposição de fitas crepe: “[...] a cada semana, um artesanato meticuloso com fita crepe dava novos contornos ao palco do TUSP, e precisamos explorar isso no nosso filme, essa miríade de espaços imaginários a serem preenchidos pelo público por entre as linhas de fita crepe.”

É interessante observar a força de alguns dos princípios direcionadores do projeto ou dos *cases* flagrados por Evaldo. Eu também fiz parte do *Cia. Livre 10 anos*, acompanhando os ensaios, as leituras e coordenando as mesas sobre os processos de criação ao fim de todas as leituras encenadas. No texto que fiz para o grupo, antes mesmo de começar a ler as cartas

do documentarista escrevi: “[...] uma imagem muito significativa para entender aquelas seis intensas semanas foi o chão do teatro da USP [...]”, onde tudo aconteceu. Fitas adesivas iam sendo superpostas a cada semana, viabilizando as demarcações do *cenário* das leituras encenadas. As camadas se acumulavam fisicamente, assim como as memórias do grupo, em uma espécie de palimpsesto teatral.

São frequentes as referências à relação de parceria com montadores e diretores de fotografia. Fernando Coster, o montador de *A Última Palavra é a Penúltima*, assistiu ao espetáculo que será o foco do documentário, por exemplo. Quanto aos diretores de fotografia, já vimos a menção à qualidade do trabalho de André Chesini no espetáculo *Hygiene*. Algo semelhante acontece quando ele diz ao montador de *Hysteria* do mesmo Grupo XIX: “[...] espero que goste do material. Simplesmente gostei muito das imagens do Cleisson Vidal, que é um excelente *câmera na mão*, com um raciocínio audiovisual muito rápido e plástico no momento de encontrar o quadro conforme vai esculpindo movimentos com a câmera.”. No caso dos montadores, as cartas são responsáveis por verbalizar os princípios de montagem do cineasta naquilo que ele chama “[...] esboços de uma primeira estrutura de montagem [...]” ou o que ele vislumbra ser a montagem, como vimos. No entanto, ele diz sempre que o montador pode fazer o que quiser com isso para o “nosso filme”.

Fica claro que as montagens acontecerão em meio a uma equipe propositiva, característica de processos colaborativos. Aqui é aberto um espaço para discutir, de modo mais aprofundado, a autoria nos processos coletivos como o cinema. No caso de Evaldo essa questão é ampliada para além da equipe cinematográfica, pois a colaboração acontece também e especialmente nas experimentações que o colocaram como parte da rede de criação dos grupos teatrais documentados.

Ele diz que aprendeu com cada grupo descrevendo o ambiente como de colaboração e contágio, no qual as funções se mesclam. Volto à carta sobre o projeto *Cia Livre 10 anos*, na qual ele relata a proposta feita pela diretora Cibele Forjaz.

Minha intenção inicial era fazer um documentário rigorosamente observacional, sem entrevistas, não calcado em palavras, que costumam ser traiçoeiras, sobretudo no resgate da memória de um grupo de teatro. Logo no primeiro dia de filmagem, constatei que isso não seria possível, pois, após ter criado uma espécie de *quarta parede* documental para observar a ação dos trabalhos, Cibele rompeu o recato da observação, interagiu com a câmera e acabou criando um plano metalinguístico dirigido por ela, em que eu e o fotógrafo fomos colocados no centro da imagem, um plano com a câmera bem alta, no teto do teatro. Diante dessa lúdica intervenção inicial de Cibele Forjaz, cheguei à conclusão de que uma observação rigorosa demais não era o melhor caminho para esse projeto sobre a Cia. Livre.

Como se vê a proposta da diretora gerou uma nova maneira de fazer o documentário.

As experimentações por ele acompanhadas são marcadas por procedimentos teatrais que geram hibridação de linguagens e expansão da dramaturgia. Os processos vividos, as experiências trocadas, os contágios mútuos mostram que essas questões ganham complexidade, no sentido que o registro audiovisual amplia a textura das linguagens. Ao mesmo tempo, trata-se de um documentário de processo que explicita o potencial de criação do crítico/documentarista que integra a rede dos processos acompanhados, sendo responsável, assim, por novos campos

de expansão da dramaturgia, sob a forma da desconstrução do espetáculo ou de novas propostas dramáticas.

Em *Hysteria*, por exemplo, a postura propositiva do cineasta gerou uma clara ampliação da dramaturgia mostrada ao público, quando ele leva as atrizes como personagens para novos cenários e essas ações passam a integrar a dramaturgia do documentário.

Outro aspecto interessante relacionado a ambiente colaborativo é a questão da tecnologia, mencionada anteriormente. As câmeras digitais leves e móveis viabilizaram a proposta de entregá-las para os atores, gerando novos pontos de vista, assim como novas possibilidades de expansão do campo de experimentação dramática.

Convivemos, ao longo da leitura das cartas de montagem de Mocarzel, com indivíduos que fazem parte de uma equipe com um projeto comum. Gostaria de trazer para esse debate a analogia que Eisenstein³ faz da produção cinematográfica com a construção de pontes e com o trabalho do músico de orquestra. Ele se sente fascinado pelo trabalho coletivo: o coletivismo do trabalho é “[...] quase uma dança marcada coletivamente, que une o movimento de dezenas de pessoas numa única sinfonia.”. O interesse de Eisenstein pelo coletivismo do trabalho não pode ser visto isolado de sua ação política e de sua própria opção por se dedicar a uma atividade artística que se dá exatamente em meio à coletividade. O cineasta russo ressalta ainda algo bastante interessante ao definir os processos em equipe: trata-se do entrelaçamento de atos individuais com a ação geral, o projeto comum. Isso pode parecer simples a primeira vista, mas, sob a perspectiva dos estudos sobre processo, tem desdobramentos instigantes para refletir sobre o modo de ação do coletivo: são indivíduos que tornam as produções em equipe possível.

Para refletir sobre essa questão, acredito ser necessário discutir autoria no campo da complexidade, isto é, longe das segmentações e das propostas que se limitam à dicotomia autoria e não autoria. Os sujeitos responsáveis pelos atos individuais imersos em uma coletividade têm a forma de comunidade⁴ e estão em permanentes interações nas redes da construção de um projeto artístico comum, que podem ser de natureza colaborativa. A multiplicidade de interações não envolve, no entanto, absoluto apagamento do sujeito.

Ao longo de pesquisas sobre processos de criação individuais, convive-se com a materialidade desses sujeitos em comunidade nos relatos sobre as trocas que acontecem em conversas, leituras etc. Calvino⁵ também fala desse ambiente de interações ao explicar que “[...] cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos.”. Ele continua, enfocando aquilo que poderia ser visto como espaços de manifestação da subjetividade: “[...] onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.”. O ato de remexer e reordenar nos remete a André Parente⁶ que explica que a contemporaneidade se caracteriza cada vez mais pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas. Os modos como essas partes são engendradas estão associados às mediações de naturezas diversas, como nos filtros da percepção e memória, nas associações, nos procedimentos com a matéria-prima, nas escolhas, edições e critérios.⁷

Sob a perspectiva aqui proposta, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam as redes de criação. Os processos cinematográficos e teatrais são, assim, constituídos por sujeitos dessa natureza de *comunidade* ou *bibliotecas* comprometidos com uma *ação geral*, ou seja, um projeto comum. As interações geram um campo extremamente amplo de possibilidades de desenvolvimento dos projetos em construção.

Ainda na perspectiva da fecundidade propiciada pelas interações entre sujeitos, não podemos deixar de pensar que as interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu

³ EISENSTEIN, S. *Memórias Imorais: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 101.

⁴ COLAPIETRO, V. Op. cit., 1989; COLAPIETRO, V. Op. cit., 2003.

⁵ CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.138.

⁶ PARENTE, A. *Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade*. In: PARENTE, A. (Org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p.91-110.

⁷ Cf. SALLES, C. *A. Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

tempo. Morin⁸ descreve a efervescência cultural, oferecendo um caminho interessante para observarmos o artista inserido na cultura. Efervescência envolve intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o autor, só podem ser introduzidas pelo calor cultural: a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista e possibilita o intercâmbio de ideias, produz enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações e o consequente crescimento do pensamento. Há uma relação recíproca entre o enfraquecimento do *imprinting* (normalizações), a atividade dialógica e a possibilidade de expressão de desvios, exploração de brechas que são os modos de evolução inovadora, para Morin.

As redes dos processos como o cinema e o teatro ganham mais complexidade quando se pensa em cada um dos membros do grupo imersos e sobredeterminados por sua cultura. Atores, diretores, montadores, iluminadores etc. interagem com seu entorno, alimentando-se e trocando informações e, ao mesmo tempo, o projeto em curso, um sistema aberto, age como detonador de uma multiplicidade de interconexões com a cultura. Estamos diante do poder gerador da “[...] pluralidade de pontos de vista e intercâmbio de ideias [...]” para explorações de desvios, entrada de novidades, expansões de limites etc. Por outro lado, estamos também diante do embate de projetos assim como Mocarzel comenta os dez anos da Cia. Livre: “[...] diferentes projetos de vida que precisam ser canalizados para um ideal comum [...]”.

Ao mesmo tempo, nos processos coletivos são observados diferentes modos de ação para lidar com a multiplicidade de interações, como, por exemplo, a colaboração. Segundo Antonio Araújo,⁹ a principal diferença entre criação coletiva e colaborativa 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.

Foi a partir da definição de Antonio Araújo de processo colaborativo, que discuti as montagens dos futuros documentários de Evaldo em meio a uma equipe propositiva. O cinema contemporâneo parece estar fazendo algumas experimentações nesse campo, a partir da exploração de diferentes modos de produção e de relações entre os membros da equipe. Há muitos cineastas em busca de outros modos de produção. Tatá Amaral e Roberto Moreira, por exemplo, levam para o set de filmagem o processo de colaborativo, a partir de diferentes formas de pensar cinema. Sob esse prisma, a compreensão dos diferentes projetos estéticos dos cineastas passa por seus modos de produção, isto é, diferentes propostas de relações no coletivo geram diferentes tipos de cinema. Jean-Claude Carrière, por sua vez, explicita o modo de trabalho de Buñuel com o roteirista: “Com dom Luis era muito divertido improvisar o diálogo e ação ao mesmo tempo [...]”,¹⁰ antes de escrever.

É interessante pensar o potencial de tais interações colaborativas em diálogo com Steven Johnson em seu livro *De onde vêm as boas ideias*. Ele parte da análise de uma grande diversidade de processos criativos em diferentes campos em busca dos modos como as novas ideias são elaboradas, ou seja, o processo de formulação de hipóteses. Ao procurar por “[...]”

⁸ MORIN, E. Complexidade e ética da solidariedade. In: CASTRO, G., CARVALHO, E. de A.; ALMEIDA, M. da C. (Org.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2002, p.11-20.

⁹ ARAÚJO, A. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de “O paraíso perdido”*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, p. 137.

¹⁰ Em ESPINOSA et al., Op. cit., 2012, p. 88

propriedades e padrões compartilhados que ocorrem reiteradamente em ambientes de excepcional fertilidade [...]”,¹¹ ele encontra aquilo que denomina redes líquidas. O autor relata as descobertas no ambiente de um laboratório de pesquisa em biologia molecular, a partir da pesquisa de Dunbar. Foi observado que a maioria das ideias importantes vinha à tona durante reuniões regulares de laboratório, em que vários pesquisadores se encontravam e, de maneira informal, apresentavam e discutiam seu trabalho mais recente. Ao observar o mapa da formação de ideias criado por Dunbar, podia se ver que o ponto de partida da inovação não era o microscópio, mas a mesa de reunião. O fluxo social da conversa em grupo transforma esse estado sólido privado numa rede líquida.

Conviver em ambiente de interações propicia a explicitação de problemas. Os resultados do raciocínio de uma pessoa pode se tornar o *input* para o raciocínio de outra e pode levar a descobertas importantes. A rede líquida impede que as ideias fiquem encapsuladas nos preconceitos. É dado destaque também à interatividade que envolve interdisciplinaridade que leva à saída dos limites dos campos e olhares especializados, ampliando os modos de percepção. Para o autor as interações entre os membros do grupo levam também ao enfrentamento da incerteza. As perguntas feitas por colegas forçam a repensar o que estamos fazendo e abre espaço para dúvida.

Segundo Johnson, a pesquisa de Dunbar sugere uma ideia vagamente tranquilizadora: mesmo com todos os avanços tecnológicos, a ferramenta mais produtiva para gerar boas ideias continua a ser um círculo de seres humanos sentados em volta de uma mesa, discutindo questões de trabalho. A descrição desse espaço de encontros se assemelha muito ao tom das cartas de Mocarzel. Trata-se, portanto, de uma aposta na liquidez da rede e não somente aceitar a interatividade inevitável em processos que envolvem equipe.

Há algo importante para se pensar nesse ambiente de multiplicidade de interações em processos colaborativos: trata-se da construção de um projeto comum (a ação geral de Eissentein). Venho discutindo esse projeto artístico ou projeto poético como a tendência dos processos (sob a perspectiva semiótica de linha peirceana).¹² Tendências essas que direcionam, de algum modo, as ações, nesse universo de vagueza e de imprecisão. São rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção das obras. Os percursos apresentam tendências que podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional e indicam a possibilidade que determinados eventos ocorram.¹³ Na interação de rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto: o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força, que passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista. Tomadas de decisão envolvem critérios que nada mais são do que aquilo do que são feitos os projetos artísticos: fios condutores que direcionam a ação artística.

Antonio Araújo aborda as tomadas de decisão ao falar da manutenção dos papéis nos processos colaborativos:

[...] existiria 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.¹⁴

¹¹ JOHNSON, S. *De onde vêm as boas ideias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p.20.

¹² SALLES, C. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.

¹³ Cf. BUNGE, M. *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores Argentina, 2002.

¹⁴ ARAÚJO, A. Op. cit., 2011, p. 137.

Conceito estruturador, palavra final são índices de critérios de tomadas de decisão, que tornam o projeto possível.

Jean-Claude Carrière fala também da sua inserção nas equipes com claro comando do projeto geral: “[...] o roteirista não está a serviço do roteiro, mas do filme” e “cumpre ser muito honesto consigo mesmo, ter consciência de que não se está defendendo o orgulho ou o próprio ponto de vista, mas o filme.”¹⁵ De modo mais específico, um projeto do diretor: “[...] sempre, com qualquer diretor, se começa a discutir, a falar, a buscar entender qual é o filme que o diretor quer fazer. Essa é minha atitude com todos os diretores.”¹⁶

¹⁵ Em ESPINOSA et al., Op. cit., 2012, p. 93 e 98.

¹⁶ *Ibidem*, p. 87

Os diários que o ator David Carradine¹⁷ manteve ao longo da filmagem de *Kill Bill* mostram também sua imersão no projeto Tarantino. Seu projeto pessoal parece ter encontrado satisfação na interação com as buscas do diretor. “Quentin me levou a lugares onde nunca estive. Acho que isto é uma coisa boa. Ao menos é novo. Preciso novo exatamente agora.” Chegando ao fim do diário e da intensa experiência de viver o seu Bill, sob o comando de Tarantino, a questão que se coloca é a continuidade de seu projeto pessoal. Ele parece precisar se desprender desta vivência como estratégia de sobrevivência. “É preciso começar a imaginar o que vou fazer nas próximas duas décadas. Sim, há vida depois de Tarantino.”¹⁸

¹⁷ CARRADINE, D. *The Kill Bill diary*. London: Methuen Drama, A&C Black Publishers Ltd., 2007, p. 275

¹⁸ *Ibidem*, p. 289.

No âmbito da tomada de decisões, importante para a discussão sobre autoria, há, em muitos casos, o proponente do projeto, que pode ser o diretor, mas não necessariamente. Estamos falando, no contexto do Brasil, de editais e leis de fomento que exigem projetos e proponentes. Ele parece ser responsável por muitas das opções, inclusive a formação da equipe, que envolve, na maioria das vezes, escolhas de pessoas com algum tipo de cumplicidade artística. Isto explica as escolhas que se repetem de um filme para outro do mesmo diretor, provavelmente, por afinidades cinematográficas.

Os modos de trabalho podem variar, envolvendo diferentes maneiras de lidar com as tomadas de decisão e seus critérios. Ao mesmo tempo, a convivência em equipe gera inevitáveis embates, como vimos em muitos relatos de Mocarzel.

Diante do que acabo de apresentar, só se pode tomar a autoria em uma perspectiva do pensamento complexo, sem reducionismos, assim como Morin¹⁹ discute. “A realidade é feita de laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* – aquilo que é tecido em conjunto.” Temos, segundo Morin, um velho paradigma que nos obriga a disjuntar, a simplificar, a reduzir sem poder conceber a complexidade e buscamos outro capaz de reunir, de contextualizar, de globalizar, mas, ao mesmo tempo, capaz de reconhecer o singular, o individual, o concreto. Assim, a dicotomia autoria e não autoria não nos leva muito longe nessa discussão, mas a tentativa de compreensão da complexidade que envolve o tema.

¹⁹ MORIN, E. Op. cit., 2002, p. 11.

Depois de apresentar as discussões sobre criação geradas pelas cartas de montagem de Mocarzel e os documentários por elas preparadas, volto ao início quando falo da perspectiva especular e de nossas metodologias em comum. Isto tudo, a meu ver, possibilita que falemos nas cartas como preparação de ensaios críticos audiovisuais, com o mesmo propósito dos textos verbais dos estudos sobre processos de criação. Os documentários de Evaldo não são registros narrativos dos processos, mas oferecem uma reflexão crítica ao mapear aquilo que seriam alguns dos princípios direcionadores de cada processo, ou seja, os nós da rede da criação de cada grupo. Assim, documentários como forma de conhecer o mundo geram, nesses casos estudados, produção de conhecimento sobre o processo de criação teatral. Essa conclusão reforça a visão que no âmbito do audiovisual contemporâneo o documentário vem se mostrando como um potente espaço de experimentação e elaboração teórica.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Antonio. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de "O paraíso perdido"*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- BUNGE, Mario. *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores Argentina, 2002.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARRADINE, David. *The Kill Bill diary*. London: Methuen Drama, A&C Black Publishers Ltd., 2007, p. 275
- COLAPIETRO, Vincent. *Peirce's approach to the self: a semiotic perspective on human subjectivity*. New York, State University of New York, 1989.
- COLAPIETRO, Vincent. "The loci of creativity: fissured selves, interwoven practice. *Manuscritica* – Revista de crítica genética, n. 11. São Paulo: Annablume, 2003, p. 59-82.
- EISENSTEIN, Serguei. *Memórias Imorais: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ESPINOSA, J. G. et al. *Simples assim: aulas de cinema na EICTV*. Trad. Newton W. Milanez. São Paulo: Intermeios; Cuba: San Anotion de los Baños EICVT, 2012.
- JOHNSON, Steven. *De onde vêm as boas idéias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LOUIS, Murray. *Dentro da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MORIN, Edgar. Complexidade e ética da solidariedade. In: CASTRO, G., CARVALHO, E. de A.; ALMEIDA, M. da C. (Org.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2002, p.11-20.
- PARENTE, André. Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. In: PARENTE, A. (Org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p.91-110.
- SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.