

Reflexões sobre autoria em processos teatrais coletivos

Reflections on authorship in collective processes of theater

por *Ligia Batista Ferreira*

RESUMO

O presente artigo trata do teatro de animação brasileiro, mais especificamente no que este artigo discute a questão da autoria em processos teatrais coletivizados no teatro de grupo brasileiro, entendidos aqui como processos que têm como premissa relações dialogadas entre os integrantes do grupo, prezando pela não-hegemonia de uma função sobre a outra. O texto discute a possibilidade de uma autoria polifônica, onde as diversas vozes contidas no processo artístico criam e compõem o texto dramaturgical e cênico. No texto discorro sobre a criação dos processos coletivizados no Brasil, discuto sobre algumas concepções a respeito do conceito de autoria, bem como analiso o estatuto do texto no teatro e as possíveis novas concepções dramaturgical contemporâneas. Além disso, analiso o texto do espetáculo *VemVai* da Cia. Livre, companhia pertencente ao movimento de teatro de grupo, em atividade na cidade de São Paulo há mais de dez anos.

Palavras-chave *Teatro de grupo; Processos coletivos; Autoria; Dramaturgia*

ABSTRACT

This article discusses the question of authorship in collective processes of theater in the theater of group in Brazil, understood here as processes that believe in dialogical relations between the members of the group. The paper discusses the possibility of a polyphonic authorship, where the various voices contained in the artistic process create and compose the dramaturgical and scenic text. In the text I discuss the creation of collective processes in Brazil, I discuss some ideas about the concept of authorship, as well as analyze the status of the text in the theater and the possible new conceptions of contemporary playwrights. In addition, I analyze the text of the play *VemVai* of Cia Livre, company belonging to the movement theater of group, active in the city of São Paulo for over ten years.

Keywords *Theatre of Group; Collective Processes; Authorship; Playwright*

Este trabalho debate questões relacionadas à noção de autoria dentro de processos teatrais coletivizados. Essa pesquisa faz parte do meu projeto de mestrado, que estuda a reconfiguração da função da direção no contexto do teatro de grupo brasileiro. Reflexiono sobre como os exercícios teatrais nesse contexto pressupõem trabalhos a longo prazo, onde os componentes do grupo buscam práticas de criação integradas entre diretores, atores e demais funções. Um dos elementos focais da discussão que proponho se refere a como as funções específicas são estabelecidas, sem que nenhuma exerça peso maior nas decisões acerca do processo de criação.

Dentro dessa perspectiva, a intenção desse trabalho é discutir a ideia de uma autoria polifônica, onde as diversas vozes contidas no processo artístico criam e compõem o texto dramático e cênico. Para debater tais questões primeiramente discorro sobre a criação dos processos coletivizados no Brasil, discuto sobre algumas concepções a respeito do conceito de autoria, bem como analiso o estatuto do texto no teatro e as possíveis novas concepções dramáticas contemporâneas. Além disso, analiso o texto do espetáculo *VemVai* da Cia. Livre, companhia pertencente ao movimento de teatro de grupo, em atividade na cidade de São Paulo há mais de dez anos.

Antes de iniciar o debate a cerca da questão da autoria em processos teatrais coletivos, é preciso definir o que estou entendendo por coletivo, uma vez que todo processo teatral pode ser considerado dessa forma. Quando faço essa diferenciação, me refiro a processos específicos como a criação coletiva e o processo colaborativo, que possuem uma ênfase no coletivo, ou seja, acreditam que os processos teatrais devem nascer de relações dialogadas entre os integrantes do grupo, prezando pela não-hegemonia de uma função sobre a outra.

A formação de processos coletivizados no Brasil

A ditadura militar no Brasil em 1968, com o Ato Institucional número 5, tomou sua forma mais rígida e repressora, censurando de várias maneiras as expressões artísticas do momento. Nesse contexto político, surgiu no eixo Rio- São Paulo, segundo Silvia Fernandes (1998), uma polarização no ambiente teatral. De um lado começaram a ser realizadas produções de caráter vanguardista e experimental que, sob influência de Grotowski, Artaud, Peter Brook, e outros, buscaram revolucionar a relação do teatro com o espaço cênico e com o público. A segunda vertente era a “tendência chamada nacional-popular que defende o engajamento do trabalho teatral no momento político-social do país e na luta contra a repressão” (FERNANDES, 1998, p. 14), e era representada por novos dramaturgos que pretendiam falar sobre a situação política do país. Pela forte repressão, esses artistas eram obrigados a utilizar um discurso preenchido de metáforas e parábolas.

Fernandes afirma que esse teatro de resistência, apesar de seu conteúdo contestador da ditadura e do contexto histórico, não discutiu as formas da produção

Reflexões sobre autoria em processos teatrais coletivos

artística vigentes, permanecendo a utilização de um formato tradicional, com montagens de grandes elencos e produtores que criavam em função de um texto estabelecido.

No início da década de 70 começaram a surgir agrupamentos com formatos de produção distintos, denominados cooperativas de produção, com uma forte tendência à coletivação da criação artística. Esses novos grupos, apesar das semelhanças nas formas de produção também se dividiram entre os que possuíam uma preocupação política explícita, como, por exemplo, o grupo União e Olho Vivo, e os que tinham como objetivo as pesquisas de novas linguagens, como é o caso dos grupos Pod Minoga e Asdrúbal Trouxe o Trombone (FERNANDES, 1998). O desejo por uma prática coletivizada fez com que se desenvolvessem linguagens muito peculiares, nascidas das contribuições de cada integrante, conforme nos informa a autora:

Quase todas as equipes surgidas nos anos 70 fazem de seus espetáculos o resultado da escolha, do consenso e da participação de cada um dos integrantes. Daí a extrema diversidade de linguagem gerada nesta produção que está ancorada na experiência singular de formação, vivência projeto estético ou ideologia dos componentes das equipes (FERNANDES, 1998, p.15).

Este formato de trabalho consolidou aquilo que foi denominado como criação coletiva no Brasil, que, de acordo com Fernandes, compreendia um formato de trabalho que almejava suprimir a separação entre as funções teatrais e criar coletivamente todas as instâncias do processo criativo teatral. Dessa maneira, o foco principal era a figura do ator, ou mais especificamente a função da atuação, de forma que todos os participantes criavam em conjunto os demais elementos da cena, como direção, dramaturgia, cenografia, figurinos e etc, desenvolvendo assim uma escritura coletiva do espetáculo.

É interessante relacionar as especificidades desse formato de trabalho do contexto brasileiro com outros âmbitos da América Latina. De acordo com Beatriz J. Rizk (2008) os coletivos latino-americanos começaram a desenvolver aquilo que denominaram como criação coletiva no começo da década de 60. O diretor colombiano Enrique Buenaventura em parceria com o grupo TEC (Teatro Escuela de Cali) foi um dos primeiros a estabelecer essa metodologia de trabalho. Ao contrário da definição brasileira que prezava pela diluição das funções dentro do processo, a criação coletiva entendida no trabalho desse diretor e seu grupo, se fazia no sentido de extinguir a autoridade do diretor e instaurar processos dialogados entre todas as funções. Esse tipo de processo dialogava com o contexto político latino-americano, com o desejo de um teatro que falasse da realidade de cada país e que exercesse uma função militante. Em relação a isso a autora comenta:

se tratava de escrever obras [...] sob a perspectiva do segmento majoritário, ou seja, as classes desfavorecidas, e levá-las a cena de uma maneira realmente democrática suprimindo a hierarquização das tradicionais companhias de teatro, quase sempre funcionando através de um produ-

Reflexões sobre autoria em processos teatrais coletivos

tor, o dono do espetáculo, que exercia suas opções de acordo com um sistema de estrelas (Rizk, 2008. p. 118, tradução nossa).

Dessa forma, a escolha por essa metodologia de trabalho estava profundamente vinculada com as aspirações políticas e ideológicas dos grupos. É possível perceber essa mesma característica na fala de Santiago Garcia (1988) numa entrevista sobre práticas de criação coletiva. Segundo o diretor também colombiano do grupo *La Candelaria*, a criação coletiva nasceu do interesse do grupo em fazer um teatro que se prestasse aos interesses das classes trabalhadoras específicas do contexto colombiano. Após um período dedicando-se a montagem de textos de literatura universal que pudessem tocar na temática da classe operária, de autores como Bertolt Brecht e Peter Weiss, o grupo percebeu do público certa resistência a essa literatura, que era distante do contexto colombiano. A escassez de uma dramaturgia de qualidade e que tratasse dos temas de interesse, fez com que o grupo se visse obrigado a criar os próprios textos, numa dinâmica de criação coletiva. Garcia comenta: “mesmo não tendo até esse momento elaborado coletivamente um texto, tínhamos a experiência de trabalhar em conjunto uma montagem, propondo imagens, trabalhando todo o problema da criação sobre a base de propostas de equipe” (1988, p. 113).

Essas referências trazem concepções diferentes de criação coletiva se colocadas em contraponto com a ideia que se tinha da mesma no contexto brasileiro. É possível perceber que nos coletivos mencionados, o foco estava, sobretudo, no caráter de igualdade entre os integrantes na formação do trabalho. Característica esta que aproxima essa concepção de criação coletiva daquilo que foi denominado anos mais tarde de processo colaborativo no Brasil.

No começo dos anos 90, após a passagem do teatro brasileiro pela década dos encenadores – década de 80, conforme define Silvia Fernandes, período no qual figuras como Antunes Filho e Gerald Thomas colocaram a figura do diretor como eixo das produções cênicas – começa a surgir a noção de processos colaborativos, que, para Silva (2006) se diferenciam da criação coletiva, por se constituírem como uma “metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias [...] e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (SILVA, 2006, p. 1). Segundo o autor, não existe o desejo de diluição das funções nesse tipo de processo, de modo que elas permanecem existindo, com a diferença de que se pretende um diálogo pleno entre elas. Dentro da perspectiva do processo colaborativo existe a permanência uma pessoa responsável por cada área da criação, ou seja, um dramaturgo, diretor, cenógrafo, ator, figurinista, todos criam a partir de sua função, mas estão em constante contaminação com as proposições do grupo. A respeito disso Antônio Carlos de Araújo Silva comenta:

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 as demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista invadindo a área de 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 todo, estimulada (2006, p. 4).

Diante dessas colocações se faz interessante questionar se existe realmente uma diferença entre as duas concepções de trabalho coletivo visto que ambas buscam processos pautados pelo diálogo da equipe, libertando-se dos padrões estabelecidos pelas formas mais tradicionais de criação. Como visto anteriormente, a ideia de criação coletiva em outros países da América Latina se assemelhava muito do que se chamou de processo colaborativo no Brasil, com a permanência das funções, mas com ênfase em processos democráticos e coletivos. As linhas de separação entre um tipo de trabalho e outro são muito tênues e migratórias, de modo que é interessante observar como esses processos podem se misturar e se reinventar no trabalho em grupo.

Um aspecto que parece ser consonante nesses dois tipos de processos, tanto em suas concepções brasileiras como nos dois exemplos colombianos, é a questão da autoria coletiva. Na fala dos autores que utilizei como referência surgem colocações como “processo de escritura coletiva” (FERNANDES, 1998, p.16), “produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (SILVA, 2006 p.1) e “fabricação coletiva” (RIZK, 2008, p.114), que indicam que esses processos teatrais deslocam a questão da autoria, tradicionalmente associada à figura de um autor - ausente no processo criativo, que cria um produto literário totalmente alheio ao processo teatral - e direcionam para uma dramaturgia criada no processual e compartilhada por todos.

Questões sobre autoria por Foucault e Barthes

Para iluminar as formulações a respeito da autoria utilizarei dois autores que discutem essa questão: Foucault e Barthes. De maneira semelhante esses dois pensadores afirmam que a obra literária sempre esteve muito ligada a figura de seu autor e que esse vínculo surgiu de uma necessidade classificatória que pretendia conceder ao texto mais legitimidade. Barthes discorre:

A imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada na figura do autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...]. A explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua confidência (BARTHES, 2004, p. 58).

Essa ideia de que o produto do autor é no fundo um revelar de seu sujeito individual é profundamente combatida pelos dois pensadores. Para Foucault a relação

entre autor e obra literária não é de causa e efeito. O que se vê na escrita é um “autor ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da mesma obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 2011, p.19).

Segundo Foucault nessa lacuna entre escritor real e locutor fictício se localiza a função-autor, para a qual o escritor se despe de suas características individuais, despista sua individualidade particular, se faz ausente, se faz de morto. Barthes também acredita e defende a morte do autor, afirmando que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

O escritor não é o passado da obra, ele não existe antes dela, mas sim ambos constroem a si mesmos no momento da escritura, texto e escritor criam-se simultaneamente no aqui-e-agora. O tecido textual que se cria não é voz da individualidade do autor, mas uma reverberação cultural nascida da entrega entre escrita e escritor, que dá origem a linguagem. Assim “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 2004, p.64).

Apesar dessas colocações, a figura do autor ainda é algo muito forte no contexto da literatura, do teatro ou mesmo do ambiente acadêmico onde questões como a propriedade intelectual e o direito autoral ainda regem as relações. Por isso, processos que quebrem com essa lógica e permitam a possibilidade de criações coletivas, ampliam as concepções sobre a questão da autoria. Os processos teatrais coletivizados prezam pela consonância de vozes proposta por Foucault e Barthes, fazendo com que haja não um autor, mas vários autores do produto artístico.

O estatuto do texto no teatro e a questão da autoria

Discutir autoria no teatro significa discutir questões que concernem ao texto dramático e suas relações com a arte teatral. Durante um longo período, o teatro esteve subordinado ao textocentrismo: todas as funções da criação eram voltadas à transposição do texto à cena. A tarefa do teatro era, pois, conseguir responder em forma de cena aquilo que o texto necessitava.

Esse fato está profundamente relacionado com as interpretações por vezes equivocadas de uma obra importantíssima para a história do teatro: *A Poética*, de Aristóteles. No texto *From Logos to Landscape: text in contemporary dramaturgy*, Hans Thies Lehmann, inicia uma reflexão sobre a significação do texto para o teatro na obra do pensador grego. Apesar de o texto ter ocupado tradicionalmente o papel central no teatro, Lehmann afirma que ao ler *A Poética* é possível perceber que o

mesmo “não era considerado como suporte exclusivo ou veículo de significado e sentido” (LEHMANN, 1997, p. 1), mas sim como componente da *Melopéia*, parte da arte dramática preocupada com a questão musical. Dessa forma, o texto era “considerado em suas dimensões de som, música e voz” (LEHMANN, 1997, p. 1).

Segundo Lehmann, o importante para Aristóteles não eram os personagens, mas sim suas ações, ou seja, os acontecimentos do enredo: “acontecimentos e enredo são a finalidade da tragédia” (HALLIWEEL *apud* LEHMANN, 1997, p. 1). A ordem dos eventos, governada por uma estrutura lógica, foi considerada o elemento mais importante da tragédia, estabelecendo a ideia do texto como principal guardião da estrutura, hierarquia e conexão entre os elementos.

Segundo Szondi (2004) as ideias de Aristóteles alimentaram o teatro durante um longo período. A *Poética* foi resgatada e interpretada por vários pensadores do Renascimento, do Barroco e do Classicismo, passando a ser considerada modelo de estética teatral.

Entre os séculos XVII e XVIII, o drama burguês surge como meio de expressão da luta que a burguesia conduzia contra a classe dominante. A tragédia que, nas palavras de Aristóteles era a “imitação de uma ação nobre” (ARISTÓTELES *apud* SZONDI, 2004 p. 44), havia sido subvertida por seus reitores dos períodos citados, de forma que a característica nobre havia sido atribuída aos sujeitos das ações. Ou seja, o que se via nos palcos eram personagens nobres que não condiziam mais com o momento político da época e com as transformações que estavam ocorrendo na sociedade.

A burguesia, classe em ascensão, almejava uma cena que retratasse seus interesses, sua realidade e seus conflitos. Para que isso acontecesse era necessária a criação de uma estética que se aproximasse ao máximo dessa nova realidade. O verossímil se tornou critério para o belo, buscou-se a perfeição da imitação. Desse anseio surgiram correntes realistas e naturalistas das quais são importantes nomes, Denis Diderot, Emile Zola e André Antoine.

De acordo com Carreira (2009) este último foi um dos encenadores que deram início às experiências que finalmente estabeleceram de forma clara a função da direção no contexto do teatro. Este acontecimento do começo do século XX proporcionou uma renovação na arte da representação, porque definiu uma função muito específica na criação teatral: o diretor, que seria a figura que trabalha centralmente no plano semântico da peça, na construção dos sentidos da mesma, interferindo de forma direta no eixo destinador – destinatário.

O surgimento do encenador introduz nos processos teatrais uma nova figura criadora que posteriormente causará uma abertura no campo da autoria. Apesar dessa transformação, o elemento literário continuou sendo o propulsor da encenação até meados da década de 20, quando Artaud reivindicou o rompimento com um palco governado por um criador ausente. Para Artaud a autoria estava vinculada ao discurso cênico, sendo atribuição do encenador: “para mim ninguém tem o direito de

se dizer autor, isto é, criador, a não ser aquele a quem cabe o manejo direto da cena” (ARTAUD *apud* TROTTA, 2006, p. 1-2).

As formulações de Artaud influenciaram artistas, grupos e movimentos de vanguarda que surgiram a partir da segunda metade do século XX, entre eles, Jerzy Grotowski. De acordo com Rosyane Trotta, o trabalho desse diretor em cima da figura do ator, seria outro elemento que combateria a primazia do textocentrismo. A partir das experiências desse encenador e seu grupo “as palavras passam pelo exercício criativo do ator, podendo ser balbuciadas, omitidas, recortadas, elas são matéria, instrumento e não mais território” (TROTTA, 2006, p. 2). Dessa maneira o ator também passa a ter sua participação na autoria dos processos teatrais, uma vez que reinventa suas relações com texto, direção e demais instâncias. Apesar de se tratarem de duas autorias bem diferentes, uma da ordem da escritura individual que tem como material as palavras escritas e outra da ordem do discurso e das ações, é importante ressaltar essa mudança nas relações entre cena e texto.

Segundo De Marinis (1988) o trabalho dos artistas e acontecimentos vanguardistas do século XX - entre outros, o Living Theatre, o movimento do happening, performances, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e o Odin Teatret - contribuiu com um movimento na arte teatral que almejava renovações profundas no modo de se pensar e fazer teatro. Apesar de ideias e propostas de renovações muito diferentes entre si, a partir desse período, são inauguradas formas inéditas de criação, que buscaram romper com os padrões estabelecidos até então. Entre as mudanças propostas por esses movimentos estão o desejo por uma relação mais próxima com o público, a busca por inovações em relação ao espaço cênico, que deixa de pertencer somente aos edifícios teatrais e invade locais não-tradicionais e também, como veremos a seguir, o desejo por uma nova relação com o texto.

Novas configurações de dramaturgia

Retomando o texto de Lehmann, *From Logos to Landscape: text in contemporary dramaturgy*, é possível compreender como esses movimentos acima referidos, que romperam com vários aspectos do teatro tradicional, investiram numa diferente relação com o texto. Segundo o autor, esse novo teatro procurou construir “espaços e discursos liberados o máximo possível das amarras da finalidade (telos), hierarquia e lógica causal” (LEHMANN, 1997, p. 56), heranças da tradição aristotélica.

Para desenvolver o tema desse teatro que busca discursos livres, Lehmann se apóia na noção de *chora*, desenvolvida por Julia Kristeva, que seria um espaço pré-lógica, onde o jogo de ser e se tornar realidade se faz mais potente. O teatro como *chora* é um espaço sem definições que se deixa penetrar por uma multiplicidade de vozes, pela desconstrução de um sentido fixo, e pela desobediência das leis da unidade e do único sentido (LEHMANN, 1997, p.56-7).

Esse novo teatro que pretende se libertar e se deixar transpassar por outras tendências, vem sendo diagnosticado por uma série de pensadores, entre eles o próprio Lehmann que o denomina de pós-dramático. Segundo o autor, busca-se ao invés da ideia de uma narrativa com começo, meio e fim, onde há o predomínio das leis de causa e ação, uma forma de concepção mais livre, composta, sobretudo por imagens e fragmentos, impregnada pelas influências da ideia de *chora*, de um deixar-se ser, acima referido.

O autor Victor Viviescas (2004), busca pensar a dramaturgia no contexto contemporâneo, de um teatro deslocado por essas novas formulações. Para ele a escritura contemporânea é plural e por isso de difícil sistematização. Apesar dessa contestação, o autor destaca alguns aspectos comuns a essa escritura plural. O primeiro deles seria o impulso de colocar em crise a lógica da identidade, ou seja, colocar em crise o referente, libertando a obra de compromissos com a verossimilhança. O segundo aspecto seria a descentralização psicológica do sujeito, dando espaço à “fragmentação, dissolução e multiplicidade do sujeito”, fazendo cair a ideia de uma relação “orgânica entre ator, personagem e discurso”. (VIVIESCAS, 2004, p. 54).

O terceiro elemento da dramaturgia contemporânea levantado pelo autor seria a capacidade de colocar em crise a unidade da obra de arte, considerando-a uma obra aberta a diversas interpretações. E por fim, o quarto elemento que seria a performatividade do texto, “entendida como a capacidade da obra de construir seu próprio sistema de referência estética no processo mesmo de sua construção” (VIVIESCAS, 2004, p. 54) que, segundo o autor se configuraria como uma redução de um possível sentido explícito na obra, dando espaço a construção do horizonte de sentido, no momento mesmo de sua criação. O desenvolvimento desse pensamento a respeito da dramaturgia em suas acepções tradicionais e também contemporâneas tem por objetivo clarear as mudanças ocorridas nessa área da criação teatral.

Pretendo agora pensar dramaturgia e autoria no seio dos processos coletivizados referidos do começo desse texto, entendidos como processos contemporâneos de criação que trazem em suas entranhas as reverberações das transformações e novas relações desenvolvidas no teatro a partir dos anos 50 do século XX, realizadas pelos grupos, artistas e movimentos comentados acima.

A dramaturgia em processos com relações colaborativas e coletivas tem a característica de fazer emergir uma multiplicidade de vozes, provindas de cada integrante do processo criativo. Combinadas, essas vozes darão origem à dramaturgia cênica, bem como textual. Em seu texto *Autoralidade, grupo e encenação*, a autora Resyane Trotta (2006), discorre sobre questões pertinentes a essa discussão. Segundo ela, diferentemente da literatura dramática, onde o discurso é criado *a priori* por um único sujeito - e por isso é estilisticamente fechado - na dramaturgia coletiva, a pluralidade de vozes faz com que o processo seja o foco e não o texto. Dessa maneira, “a autoria deixa de ser um atributo do sujeito, tornando-se uma ação que mobiliza aqueles que a promovem e se consuma no ato recíproco de fazer, que

necessita tanto encontrar o consenso dentro do dissenso, quanto permitir o dissenso dentro do consenso” (TROTТА, 2006, p.3). Pode-se entender então que esse tipo de processo requer um ambiente de escuta, diálogo, interferência e contaminação.

Nina Caetano (2006) também discute questões semelhantes em seu artigo sobre a textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. A ideia de polifonia ela retira de Bakhtin, autor que formula a ideia de que dentro de um mesmo texto atuam forças eqüipolentes que se relacionam igualmente, sem que haja nenhuma espécie de hierarquia ou organização externa. Segundo a autora essa ideia pode ser aplicada aos processos teatrais coletivos, na medida em que se assume nestes, a noção de discurso em processo, ou seja, discurso que é construído através do contato com o outro, do diálogo e também do confronto. (CAETANO, 2006).

À luz do pensamento dessas autoras, pode-se perceber que nesse tipo de processo de criação cai por terra a ideia de um único autor, detentor da autoria da peça. Uma questão interessante de se pensar também é como se dá a relação do dramaturgo com essa noção de autoria polifônica. Quais seriam suas funções no processo criativo? Em seu texto *O processo colaborativo do Teatro da Vertigem*, Antonio Carlos Araújo da Silva (2006) ilumina essas questões.

Para o autor esse tipo de processo requer um dramaturgo incluído nas evoluções da sala de ensaio, dramaturgo que discute não só o aspecto textual da obra, mas também os aspectos de estruturação cênica do material criado. O trabalho desse dramaturgo “pressupõe não apenas constantes reescrituras ou diferentes versões e tratamentos do texto, mas também um espaço de *improvisação dramática*. O rompimento com a ideia do texto fixado e imutável, que cristaliza as propostas advindas dos ensaios, se faz necessário” (SILVA, 2006, p 3). Mais uma vez surge aqui então uma perceptiva de contaminação já exposta acima pelas autoras, por parte dos integrantes do processo, inclusive o dramaturgo. Silva defende que o processo colaborativo requer

Não apenas um novo dramaturgo, com um estatuto de precariedade e provisoriedade igual ao dos outros criadores da cena, mas também um novo ator e um novo diretor, capazes de perceber o texto em toda sua enfermidade, de ver o dramaturgo como parceiro de cena em construção pari passu com a criação dos intérpretes e do espetáculo (SILVA, 2006 p. 4).

Pensando em todas essas prerrogativas discutidas até então, pretendo pensar e debater sobre o processo de construção do espetáculo *VemVai, O caminho dos mortos*, da Cia Livre de São Paulo, que atua sob a perspectiva do processo colaborativo a mais de dez anos. Como base para essa análise, utilizarei a publicação do próprio grupo, *Nóz: Caderno Livre*, onde os integrantes do processo discorrem a respeito do mesmo em suas várias instâncias. Há no caderno a versão final do texto do espetáculo, criado pelo grupo em parceria com o dramaturgo Newton Moreno.

Na abordagem sobre o grupo e seu processo, proponho algumas questões para ampliar o debate: 1) O produto textual criado no processo colaborativo do espetáculo

Reflexões sobre autoria em processos teatrais coletivos

VemVai pode ser considerado como literatura teatral desvinculada do processo que o criou? 2) O texto produzido pelo grupo no processo colaborativo foge dos moldes da literatura dramática?

A Cia. Livre se formou em 1992, a partir “do desejo de um grupo de amigos, todos(as) artistas criadores, em fazer parte de um grupo aberto que não girasse em torno de um diretor, mas de projetos em comum e do mote ‘As pessoas valem mais do que as coisas’.”¹ (p. 47). Nos primeiros anos o grupo trabalhou sobre a obra de Nelson Rodrigues, revezando as funções da criação. O ano de 2004, com o projeto de ocupação do Teatro de Arena, foi de muito trabalho para o grupo, com espetáculos, palestras e leituras. No entanto, no ano seguinte o grupo não pode dar continuidade a essa pesquisa, pois não obteve novamente a contemplação no edital de ocupação da Funarte.

Esse fato, segundo Cibele Forjaz, acabou por desarticular o grupo, que no ano de 2005, acabou “quase não existindo mais enquanto grupo” (p.49). Através do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, a Cia Livre aprovou o projeto “Criação do Estúdio Teatro Livre” que além de possibilitar a criação de uma sede, também vislumbrava o estudo, dramaturgia e montagem de um espetáculo teatral com a temática de Mitos de morte e renascimento. A escolha desse tema tinha, segundo a diretora, um sentido ritual, pois significava “um rito de passagem da própria Cia. Livre. Um processo de transformação cujo objetivo explícito era tornar-se ‘outro’.” (p. 50)

O grupo iniciou então um estudo teórico, com a ajuda do antropólogo Pedro Cesarino, sobre as culturas indígenas da América do Sul e se deparou com uma ignorância geral sobre esse aspecto da cultura brasileira. A diretora comenta: “foi necessário começar a estudar do princípio, tentando destruir as falsas ideias, os lugares-comuns e os estereótipos que habitam nosso imaginário sobre ‘índios’” (p.53). Após esse vasto estudo, o grupo iniciou a criação de cenas vinculadas aos temas de morte e renascimento. A ideia era começar pelas concepções pessoais dos integrantes a respeito dessa temática e deixá-las serem impregnadas pelas novas concepções oriundas do estudo.

Nos meses de abril, maio, junho e julho de 2006 o grupo mergulhou na composição de cenas a partir dos mitos que iam aos poucos sendo selecionados. A diretora relata que a partir do trabalho sobre esse material, a ideia da morte como caminho foi se desenhando como possível eixo sobre o qual o espetáculo poderia se construir.

Outro estudo realizado pelo grupo foi o dos Manifestos Pau-Brasil e Antropófagos de Oswald de Andrade. A relação da antropofagia com o processo colaborativo é discutida pela diretora de maneira muito pertinente como vemos na citação a seguir, que apesar de longa, se faz necessária:

¹ Todas as citações a seguir, da diretora Cibele Forjaz, foram retiradas do texto *Diário de bordo*, integrante da publicação do grupo, Nóz: Caderno Livre, sobre o processo do espetáculo *VemVai*.

Discutimos então a ideia da antropofagia como metáfora do processo de apropriação cultural e suas relações com a ideia da antropofagia ritual, canibalismos guerreiro e canibalismo funerário e seus sentidos para os povos que a realizam dessa forma. Desde então comecei a pensar que o processo colaborativo é eminentemente canibal. Uma criação que tem por base a devoração contínua de um material original, para dar origem a uma nova obra, cuja elaboração é coletiva. O processo começa com estudo, análise e reflexão sobre um material bruto, tema, ou texto-matriz. Depois esse tema-matriz passa por uma primeira elaboração teatral, através do corpo do ator, em cenas criadas e apresentadas para todos (essas cenas são geralmente chamadas de workshops, por seu caráter processual e inacabado: meio combinadas, meio improvisadas). Em seguida a equipe de criação, em conjunto, (incluindo diretor, dramaturgista, atores, cenógrafos, figurinistas e iluminador) elabora um roteiro base para a criação do espetáculo a partir da confrontação e fricção entre a matriz e suas várias reelaborações. Todo esse material bruto é várias vezes recriado em cena, para só então virar texto. Esse texto por sua vez também passa por diversas re-escrituras que são sempre testadas em cena. Na verdade é um processo de devoração por camadas, uma ruminância. Da boa para o estômago, do estômago para a boca, muitas vezes, até ser digerido completamente. A escritura passa do corpo do ator para as palavras escritas e destas para o corpo do ator e assim por diante. No fim, ninguém sabe quem é o autor da nova obra. Por isso apesar das funções permanecerem no processo de criação, a autoria do espetáculo é coletiva. (p. 61)

A colocação da diretora consolida, sob o ponto de vista de uma artista que trabalha nesse formato, algumas das questões que foram elaboradas nesse artigo a respeito de uma autoria coletiva e polifônica.

Seguindo no relato de Cibele Forjaz sobre o processo do espetáculo *VemVai*, chega-se ao mês de agosto de 2006, quando o dramaturgo Newton Moreno iniciou seu trabalho com o grupo. O dramaturgo leu toda a bibliografia que havia sido estudada e assistiu durante três semanas e muitas horas de apresentação, todo o material bruto que havia sido criado até então. A partir disso, em parceria com o grupo, foi elaborado um roteiro base que seria experimentado e re-escrito muitas vezes até chegar a sua última forma. No final desse processo o eixo-base do espetáculo era a criação de uma travessia: “o público atravessa o espetáculo, presenciando histórias e narrativas míticas que resignificam os vários estágios do Caminho dos mortos: a morte ritual, a morte física, os ritos funerários, o caminho-morte, a devoração pelos deuses celestes canibais” (p. 65).

Um aspecto interessante a ser destacado é que o grupo abria as portas de seu processo uma vez por semana, para receber as trocas do público sobre o trabalho que estava sendo criado. O espetáculo estreou em 31 de março de 2007.

Com essa necessária descrição sobre o processo do espetáculo, pode-se agora retornar às questões colocadas anteriormente. A primeira delas está relacionada

à possibilidade do produto textual desenvolvido no processo colaborativo da Cia. Livre ser considerado como literatura teatral desvinculada do processo que o criou. Ao ler o texto do espetáculo *VemVai* – disponível na íntegra na publicação do grupo – é possível constatar que o mesmo está profundamente vinculado ao processo que o originou, quer dizer, nele estão acoplados de alguma maneira todo o estudo que o coletivo desenvolveu durante o processo. Apesar disso, o texto não se torna ininteligível enquanto material textual, enquanto literatura teatral, de forma que, outro coletivo, caso tivesse interesse, poderia se apropriar desse material, desvinculando-o de seu processo e criando uma nova obra a partir dele.

Sobre a segunda questão colocada: se o processo colaborativo do espetáculo em questão produziu um texto que foge dos moldes dramáticos, pode-se pensar que sim, pois se trata de um texto fragmentado, que passeia por diversos espaços não-realísticos, de fronteira entre vida e morte, um texto que propõe imagens oníricas, de seres ritualísticos. Se, conforme Lehmann, o teatro pós-dramático abandona a ideia de desdobramento de ação e de enredo e se caracteriza por ser uma arte voltada para as imagens e composições, substituindo a “ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios” (LEHMANN, 2007, p.115), pode-se pensar que o texto do espetáculo *VemVai* se aproxima sim de uma abordagem não mais dramática, pois não propõe um texto com começo meio e fim, numa narrativa linear e de personagens psicologicamente definidos. Mas sim propõe um formato de travessia de um tempo-espaço para outro, com personagens, seres, narradores que cambiam conforme essas passagens.

Cabe ressaltar que essas conclusões referentes às questões colocadas – se o produto textual pode ser desvinculado do processo e se o texto produzido foge do dramático - dizem respeito à experiência específica de autoria coletiva da Cia. Livre no espetáculo *VemVai*. Os processos colaborativos permitem diferentes abordagens e modos de criação, sendo que cada grupo possui suas particularidades. As conclusões não devem ser vistas como generalizações a respeito do lugar do texto e da dramaturgia em processos nesses moldes.

A discussão das questões colocadas nesse artigo se faz no sentido de identificar peculiaridades dentro dessa autoria coletiva, na tentativa de identificar seus aspectos principais. No entanto, mais do isso, a escolha de pensar o processo e o texto do espetáculo *VemVai* da Cia. Livre tem o intuito de exemplificar e aproximar de maneira mais clara, os tipos de processos que estou estudando, e os possíveis deslocamentos que eles podem causar nas funções, sobretudo na função da direção que me interessa estudar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- > BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- > CAETANO, Nina. A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n.º. 6, 2006. Disponível em: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDFo6/SPo6_017.pdf Acesso em abril de 2011
- > CARREIRA, André. Teatro Contemporâneo: de Stanislavski a Bob Wilson. **Revista de Teatro Porto Cênico** – Edição no. 1 – Itajaí –SC. Fevereiro de 2009.
- > CIA LIVRE. Nóz: Caderno Livre. **Diário de Bordo**, por Cibele Forjaz. 2007.
- > DE MARINIS, Marco. **El nuevo teatro: 1947-1970**. Barcelona: Paidós, 1988.
- > FERNANDES, Silvia. A criação coletiva do teatro. **Urdimento – Revista de estudos sobre Artes Cênicas**. Florianópolis: CEART, UDESC, p. 13-21. Número 2, 1998
- > FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Disponível em: http://fido.rockymedia.net/anthro/foucault_autor.pdf Acesso em abril 2011
- > LEHMANN, Hans-Thies. **From Logos to Landscape. Text in contemporary Dramaturgy**. *Performance Research* 2(1), p.55-60, Routledge. Also appeared in: *Performance Research: Letters from Europe*. Edition 1. Eds. Ric Allsopp, Richard, Gough, Claire MacDonald. Taylor & Francis, 1997.
- > SILVA, Antonio Carlos de Araújo. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n.º. 6, 2006. Disponível em: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDFo6/SPo6_015.pdf Acesso em abril de 2011
- > SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês: [Século XVIII]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- > TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n.º. 6, 2006. Disponível em: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDFo6/SPo6_018.pdf Acesso em abril de 2011
- > VIVIESCAS, Victor. **Nostalgia de Sísifo: possibilidades de la escritura teatral posmoderna**. In: *Colóquio Internacional Sobre o Gesto Teatral Contemporâneo*, 2004, Ciudad del México, pp.49-63.

Ligia Batista Ferreira, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro, CEART- UDESC.

ligia.b.ferreira@gmail.com