

O processo colaborativo como resultado estético

Laura Junqueira Bruno

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – ECA / USP

Mestranda – Teoria e Prática do Teatro – Prof. Dra. Maria Helena F. A. Bastos

Bolsa: CAPES

Pesquisadora e artista do Projeto DR [co-idealizadora e performer]

Resumo: Este artigo pretende estabelecer algumas implicações do processo de criação do *Projeto DR* (projeto de dança contemporânea da cidade de São Paulo) em seus resultados estéticos. *DR* é um projeto independente co-idealizado por quatro artistas, que desenvolve há cinco anos pesquisas continuadas de linguagem. Tais pesquisas são realizadas de maneira colaborativa pelas integrantes, contando com pontuais colaboradores externos. Esta forma de organização e criação tem gerado formatos cênicos em que a metalinguagem é um dos elementos invariavelmente presentes. O que se propõe demonstrar aqui é a correlação entre este elemento estético e um processo polifônico de composição.

Palavras-chave: estética – processo – colaborativo

O *Projeto DR* é um projeto independente co-idealizado pelas artistas de dança Laura Bruno, Mara Guerrero, Sheila Arêas e Tarina Quelho que desenvolve suas pesquisas continuadas de linguagem há cinco anos na cidade de São Paulo. Propõe-se a discutir as relações entre processo criativo e produto artístico, formalização cênica, criação colaborativa, formas de produção e difusão de dança.

A problemática central e fundante do *Projeto DR* é discutir as relações entre processo e produto artístico. Esta discussão já foi abordada de diversas formas ao longo dos cinco anos de existência do *Projeto*.

Na primeira fase, a proposta era realizar em espaços públicos ensaios que já eram performances. '*discutindo as relações*' propunha-se a nublar as fronteiras entre o processo de criação e seu resultado cênico. Os ensaios–performances foram realizados durante oito meses em cinco espaços: Praça da Sé, Galeria Olido, Casa das Rosas, b_arco e Projeto Aprendiz. Durante esse período, os ensaios–performances iam se modificando; a composição tornando-se mais complexa e sendo editada em tempo real. Tudo isso com interrupções próprias de ensaio e interferências do público (e) do ambiente. Ao final de '*discutindo as relações*', concluímos que tínhamos em mãos um material semelhante a partituras coreográficas, que passamos a chamar de mapas para composição. Então partimos para um segundo momento, no qual esse material foi compilado, estudado e

organizado em uma pesquisa, publicada em um blog e site; <http://projetodr.blogspot.com> e www.dr.art.br. *Cartografia DR* gerou, além de uma série de mapas compositivos formatados, a necessidade de que tais mapas fossem experimentados novamente em espaços públicos, como que devolvidos à condição que os originou. A proposta de realizar os mapas em lugares de circulação pública evidenciava uma investigação sobre formas de composição em tempo real. Para ressaltar e dialogar com a execução dos mapas coreográficos, convidamos um músico (Felipe Julián) e um artista visual (Edu Marin Kessedjian) para realizar a mesma proposta nas respectivas linguagens; a execução de mapas sonoros e visuais em tempo real, simultaneamente com os mapas de dança cartografados. Na proposta de *DR dança – música – artes visuais* a interferência na composição sofrida pelos mapas sonoros e visuais gerou outro tipo de intervenção, além da nossa própria e do público; uma interferência de artistas com outros pontos de vista – e do ponto de vista de outras linguagens. Tal interferência motivou uma nova etapa, na qual artistas foram convidados para intervir em cena nos mapas compositivos cartografados. Esta proposta foi realizada na mostra “Emergência” do Instituto Itaú Cultural com a intervenção de uma atriz e diretora teatral (Georgette Fadel), dois coreógrafos (Alejandro Ahmed – *Cena 11* – e Cristian Duarte) e um ator e palhaço (Paulo Federal).

Nesse ponto da pesquisa, voltamos-nos para todo o material produzido até então. Percebemos, nas experiências anteriores, a delimitação de um outro *formato* de apresentação. Neste, as questões relativas ao processo compositivo tornaram-se assuntos formalizados cenicamente; não mais integralmente realizados em tempo real. Neste formato os mapas compositivos transformaram-se em episódios independentes, porém interligados. Pela primeira vez emerge um resultado estético que reconhecemos como espetáculo. “*Episódico*” traz para a cena situações de sala de ensaio, tendo o processo de criação como assunto; em uma operação que propõe abordá-los (processo e produto) criticamente. A problematização do formato ‘espetáculo’ se dá no próprio espetáculo. E esta segue pautando o próximo trabalho, “*Ensaio*”, cujo nome faz referência ao processo de criação cênica e à forma literária ensaística. A respeito desta, Jorge Larrosa escreveu:

O ensaio nasce com a crítica, é o gênero da crítica. No entanto talvez seja preciso corrigir o que entendemos por crítica. Em primeiro lugar, se o ensaio é o gênero da crítica, é porque é o gênero da crise, da crise de uma certa forma de pensar, de falar, de viver. (...) A escrita é um dos lugares do ensaio. Não há dúvida de que certos modos de produção artística também são atravessados pela operação ensaio (LARROSA, 2004).

Procedimentos críticos como formato cênico

“*Episódico*” e “*Ensaio*” tratam dos aspectos não espetaculares da criação discutindo, metalinguisticamente, estes assuntos no próprio espetáculo. Discute-se a relação entre processo e produto artístico através de situações de bastidores formalizadas cenicamente. Os espetáculos tratam dos impasses, conflitos e fragilidades da produção artística, trazendo para a cena tais condições do processo de criação. “*Episódico*” e “*Ensaio*” expõem os bastidores da criação evidenciando toda a precariedade implicada na construção de um espetáculo. Tudo o que não é espetacular e, normalmente, fica de fora deste formato, vêm para o centro da cena. E vem para o centro da cena também o encontro para compartilhamento do processo de criação. Este encontro acontece em uma versão cênica, e é chamado de “avaliação”. Nesta, o público é convidado a avaliar, junto com as artistas, a performance apresentada (inclusive a própria avaliação). Esta avaliação conjunta contribui para a redefinição das regras pré-estabelecidas para cada cena, uma vez que a reavaliação sistemática dos espetáculos é um procedimento constante no *Projeto DR*. O encontro com o público é justamente a versão cênica deste processo; uma avaliação ao vivo com a participação de todos sobre a apresentação da noite e seu conseqüente desdobramento nas próximas apresentações.

“*Episódico*” e “*Ensaio*” propõem um formato em que o espetáculo já é o próprio encontro para compartilhamento do processo de criação, em uma operação auto-reflexiva e auto-crítica. Esta se dá de forma bem-humorada, com boa dose de auto-ironia e auto-paródia, no intuito de promover uma certa *desglamorização* da atividade artística que dialogue esteticamente com a sua dimensão espetacular.

O uso da metalinguagem como procedimento crítico em cena é recorrente na produção contemporânea. Não são raros os espetáculos que expõem as questões envolvidas no processo compositivo, desvelando o que está em jogo nas suas configurações. Sobre “*Melodrama*” da Cia dos Atores, Silvia Fernandes comenta:

Metalinguagem e metateatro são maneiras até certo ponto tradicionais de definir a radicalidade dessa operação (...) a finalidade aqui é apresentar o processo de leitura coletiva de um gênero, num procedimento metatratral, sem dúvida, mas que vai além quando se filia a uma tendência forte na prática teatral contemporânea, e transforma o processo de releitura no produto apresentado. Assim, o espetáculo dá conta não apenas daquilo que representa, mas da atitude dos criadores diante do que encenam, incluindo-se aí sua posição diante do texto e da atuação” (FERNANDES, 2006).

É desta natureza a operação metalingüística realizada nos procedimentos cênicos avaliativos de “*Episódico*” e “*Ensaio*”. Sua finalidade é “transformar o processo no produto apresentado”. E é também responsável pelo espetáculo dar conta “da atitude dos criadores diante do que encenam, incluindo aí sua posição”. Um aspecto absolutamente relevante em relação à posição dos criadores diante do espetáculo diz respeito à sua organização enquanto grupo. É importante salientar que, no *Projeto DR*, a criação se dá de maneira colaborativa. Segundo Silvana Garcia, a respeito deste tipo de organização e criação grupal:

Hoje a expressão ‘criação coletiva’ sofreu uma revisão crítica e foi substituída por ‘colaborativa’. Essencialmente, a diferença reside no fato de que, na segunda terminologia, há embutida a noção de uma parceria que não anula o exercício da especialidade. (GARCIA, 2006).

Se, por um lado, as especificidades dos criadores são preservadas, por outro, não há hierarquia entre eles. Segundo Luis Alberto de Abreu: “pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo” (ABREU, 2003). No caso do *Projeto DR* esta premissa é radicalizada, pois não há um diretor. Ou seja, não há *uma* voz que defina a posição do espetáculo. Desta forma as diversas posições das criadoras não são apaziguadas por uma visão geral que garanta a unidade do espetáculo. O que faz com que este seja constantemente revisto e reavaliado pelas criadoras, cujas visões estão em permanente tensão. Um “sistema de criação polifônico” (ABREU, 2003) que gera uma forma polifônica, como define Bakhtin a respeito do romance de Dostoiévski: “O romance polifônico é inteiramente dialógico. As relações dialógicas são um fenômeno universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida.” (BAKHTIN, 2002).

Antonio Negri retoma o conceito da polifonia para explicar o que acontece no diálogo constante entre singularidades: “Numa concepção polifônica de narrativa, não existe um centro que determine o significado, surgindo este exclusivamente das trocas entre todas as singularidades em diálogo” (NEGRI, 2005). E esta forma estética corresponde a uma organização política: “Na organização política, como na narração, existe um constante diálogo entre sujeitos diversos e singulares, uma composição polifônica entre eles, e um enriquecimento geral de cada um deles através da produção do comum” (NEGRI, 2005). Aos processos colaborativos de produção Antonio Negri credita o que denomina a produção do comum: “O comum baseia-se na comunicação entre singularidades e se manifesta através dos processos sociais colaborativos da produção” (NEGRI, 2005).

O comum produzido pelo *Projeto DR* é um formato cênico crítico, fruto de pesquisa artística realizada durante cinco anos sobre o mesmo tema – a relação entre processo e produto artístico. O procedimento de avaliação deste formato amplia o diálogo polifônico, incluindo o público na criação do espetáculo. Essa extensão do processo colaborativo é, ao mesmo tempo, seu resultado estético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luis Alberto de. *Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. In: Cadernos da ELT, Ano I, Número 0. Santo André, março de 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.

FERNANDES, Sílvia. *O discurso cênico da Cia dos Atores. Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro, Editora SENAC, 2006.

GARCIA, Silvana. *Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo. Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro, Editora SENAC, 2006.

LARROSA, Jorge. *A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida*. Educação & Realidade, vol. 29, no. 1 (jan./jun.), 2004a. p. 27-43.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. *Multidão. Guerra e Democracia na era do Império*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2005.