



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES



DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA, TEATRO E CINEMA

CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

**PROCESSO COLABORATIVO E A FORMAÇÃO DO ATOR:
CONFLUÊNCIAS ENTRE TEORIA E PRÁTICA
NA EXPERIÊNCIA DA FANFALHAÇA**

JENNIFER JACOMINI DE JESUS

Belo Horizonte, dezembro de 2010

JENNIFER JACOMINI DE JESUS

**PROCESSO COLABORATIVO E A FORMAÇÃO DO ATOR:
CONFLUÊNCIAS ENTRE TEORIA E PRÁTICA
NA EXPERIÊNCIA DA FANFALHAÇA**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientador: Prof. Ms. Ricardo Carvalho de Figueiredo

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2010

Jennifer Jacomini de Jesus
Processo colaborativo e a formação do ator:
confluências entre teoria e prática na experiência da Fanfalhaça

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Prof. Ms. Ricardo Carvalho de Figueiredo (Orientador) – UFMG

Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha - UFMG

Prof. Ms. Rita de Cássia Pinho Maia – Teatro Invertido

“É a experiência das pessoas em trabalhos coletivos que gera aprendizado”

Maria da Glória Gohn

RESUMO

Esta monografia está inserida no âmbito da Pedagogia do Teatro e investiga a formação do ator no grupo teatral, com ênfase no modo de criação pelo *processo colaborativo*. Partindo do pré-suposto de que a criação compartilhada pode ser não somente uma opção criativa e estética, mas também uma escolha pedagógica em razão da troca mútua de experiências e saberes entre os artistas envolvidos, este trabalho realiza um estudo histórico e teórico sobre a formação do ator e o *processo colaborativo* na criação em grupo e examina a experiência da construção artística na *Fanfalhaça*. Esta vivência prática teve como finalidade descrever e refletir sobre a metodologia de criação deste coletivo, buscando reconhecê-lo como espaço de formação para os atores que dele participam.

Palavras-chave: Formação do Ator; Teatro de Grupo; Criação Compartilhada; *Processo Colaborativo*; *Fanfalhaça*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	07
2	A FORMAÇÃO DO ATOR	09
2.1	– Um breve histórico	09
2.2	– O ensino de teatro no Brasil	10
2.3	– A formação escolar do ator em Belo Horizonte	12
2.4	- Um “ator de novo tipo”	13
2.5	- O Teatro de Grupo como espaço de formação para o ator	15
3	O PROCESSO COLABORATIVO EM TEATRO	19
3.1	- Origens e características	19
3.2	- O <i>processo colaborativo</i> e a formação do ator	25
4	A EXPERIÊNCIA CRIATIVA-FORMATIVA DA FANFALHAÇA	29
4.1	- Histórico da "Fanfalhaça"	29
4.2	– O workshop de criação em <i>processo colaborativo</i>	30
4.2.1	- <i>Metodologia do Workshop</i>	30
4.2.2	- <i>Análise da experiência do Workshop</i>	37
4.3	– Aspectos da formação do ator	43
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50
7	ANEXOS: FOTOGRAFIAS	54
7.1	- Integrantes da Fanfalhaça	54
7.2	- Aulas teóricas do workshop de criação em processo colaborativo	55
7.3	- Treinamento “cardiovascular” da Fanfalhaça no workshop de criação em processo colaborativo	56
7.4	- Ensaio aberto da proposta de cena “Dorme a cidade” trazida por Cristiano Pena no workshop de criação	57
7.5	- Ensaio aberto da proposta de cena “Tuba do Serafim” trazida por Cristiano Pena no workshop de criação	58
7.6	- Ensaio aberto da Fanfalhaça na praça dos patins do Parque Municipal Américo Renné Giannetti	59
7.7	- Ensaio aberto da proposta de cena “Dorme a cidade” trazida por Cristiano Pena no workshop de criação	60

1 - INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve por objetivo a investigação da dimensão pedagógica da criação teatral em grupo, reconhecendo o coletivo e o modo de criação por meio do *processo colaborativo* como espaços de formação do ator¹.

A motivação para escritura dessa monografia se deveu à própria trajetória de minha formação atoral, que se delineou num percurso desde a atuação amadora em escola de ensino regular, passando por oficinas e cursos livres de teatro até a profissionalização em um curso técnico de formação de ator, seguido pelo curso superior em teatro e por fim à experiência como atriz em um grupo de teatro profissional.

A partir de meus estudos, da minha vivência prática e da observação do movimento teatral de Belo Horizonte, identifico que o Teatro de Grupo, muito presente nesta cidade, sobretudo através da dinâmica da criação colaborativa, tem se delineado como um importante espaço de experimentação e formação artística.

Entendendo que a escola de teatro viabiliza a aquisição do conhecimento de componentes técnicos e teóricos e que o grupo proporciona a prática criativa, pareceu-me coerente pensar que uma formação ideal do ator deveria contemplar essas duas dimensões pedagógicas.

O presente estudo se justifica pela necessidade de uma continuidade da investigação e produção teórica sobre a prática de criação por meio do *processo colaborativo* – que se apresenta hoje como característica da produção artística de nosso município – e da pesquisa do caráter formativo desse tipo de experiência para o ator. Também foi nosso intuito com esse trabalho trazer para a Universidade a discussão sobre a formação atoral nos coletivos.

A pesquisa está organizada da seguinte maneira: no primeiro capítulo traçamos um histórico da formação do ator em Belo Horizonte, analisando os percursos de formação em instituições escolares e no trabalho dos grupos teatrais levando em consideração os procedimentos de ensino-aprendizagem e defendendo uma associação entre essas duas práticas. No segundo capítulo tratamos especificamente da conceituação de *processo colaborativo*, ancorados em referenciais teóricos a fim de esclarecer as origens desta terminologia, suas características e de explorar as suas quatro dimensões – modo de criação; metodologia de trabalho; modo de produção e resultante estética – além de citar alguns

¹ Entendemos que a criação em *processo colaborativo*, assim como em outros modos de criação teatral, alcança dimensões formativas para todos os artistas nela envolvidos. Optamos, porém, por delimitar o estudo acerca desses aspectos pedagógicos apenas com relação ao ator a fim de aprofundar a reflexão acerca da formação atoral.

exemplos de grupos que trabalham sob essa dinâmica. O terceiro e último capítulo referem-se à prática através da aplicação de um workshop de criação sob a metodologia do *processo colaborativo* aos integrantes da *Fanfalhaça*, buscando reconhecer nesta experiência aspectos formativos para o ator. Neste capítulo além da descrição dos procedimentos há uma reflexão crítica sobre esta vivência do ponto de vista dos envolvidos neste processo. Para concluir, fazemos uma análise da importância deste tipo de pesquisa sob o ponto de vista da reflexão sobre a práxis e do registro desta última e da relevância deste estudo para minha formação como atriz e professora de teatro.

2 - A FORMAÇÃO DO ATOR

2.1 – Um breve Histórico

Na antiguidade, o Teatro e, portanto, a atividade do ator, esteve intimamente ligada aos rituais e festividades religiosos. Na Idade Média a atividade teatral, condenada pelo Cristianismo praticamente desapareceu. O renascimento do Teatro só ocorreu por volta dos anos 900, mais uma vez ligado às manifestações sagradas. É com o movimento Humanista que o Teatro adquiriu sua independência e começou a existir uma maior profissionalização do ator. Até o início do século XVII, porém, a formação de ator se deu informalmente e de maneira bastante amadora. Foi com o surgimento da *Commedia Dell'arte*, em meados do século XVI, que se objetivou o processo de formação do ator e a partir de quando se tem registro escrito sobre essa atividade. Nos séculos XVIII e XIX a atividade teatral teve grande ascensão e foi nessa época que houve o desenvolvimento de diversas companhias profissionais e teorias sobre o ofício de ator foram criadas, destacando-se, entre outras, o livro *O paradoxo do comediante*, do filósofo, escritor e enciclopedista positivista francês Denis Diderot. No século XX o escrito mais notável sobre esta profissão é o *sistema* desenvolvido pelo ator, diretor e teórico russo Constantin Stanislavski - que influenciou profundamente o teatro contemporâneo. Também são deste século importantes homens de teatro como Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Jerzy Grotowski, Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud, dentre outros que tanto contribuíram para uma fundamentação técnica e teórica da prática atoral.

Desde os primórdios da história do Teatro que segundo Enio Carvalho é tão antiga quanto a história da própria humanidade até os tempos atuais, a atividade do ator sofreu diversas modificações. Se no início do século XIX a formação do ator se dava predominantemente por meio do ensinamento de grandes mestres aos seus discípulos, a partir da segunda metade do século XX o aprendizado do ator esteve muito mais vinculado à formação em escolas de teatro - seja por meio de cursos livres, técnicos ou superiores - e à prática em grupos e coletivos teatrais. (CARVALHO, 1989).

2.2 – O ensino de Teatro no Brasil

O ensino de Teatro em nosso país teve início no ano de 1549, com a chegada dos portugueses colonizadores e, assim como a tradição religiosa medieval, originou-se do cerimonial religioso, através da catequização dos indígenas pelos jesuítas. Segundo Enio Carvalho (1980, p.09-10): “E um primeiro responsável seria o Padre Jose de Anchieta, hoje nosso santo beato, criador de enredos singelos, consultando de perto as condições do meio social e sempre com a preocupação de moralizar o comportamento indígena”. E complementa esclarecendo que: “[...] as primeiras manifestações, quer dramática, quer cênicas, dos padres jesuítas, foram aulas e ensinamentos de caráter religioso e moral (CARVALHO, 1980, p.11). Relativo a este período não há registro de informações sobre a formação do ator”.

Um eco irá marcar a história do teatro nacional nos séculos XVII e XVIII, explicado por Sábato Magaldi:

Por que esse vazio teatral do século XVII? Além da falta de documentos (poderíamos conjecturar que é mais deles esse vazio), talvez algumas causas o expliquem: eram novas as condições sociais do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas; e os nativos e portugueses precisaram enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico. (MAGALDI, 1996, p. 27).

E complementa:

Permaneceríamos no arrolamento frio de nomes e datas se procedêssemos à compilação completa da atividade teatral no século XVIII. [...] O vazio do século XVIII pode ser transformado, assim, numa lenta e paciente preparação de um florescimento que viria mais tarde, quando fossem inteiramente propícias as condições sociais. No início do século XIX não se alteram muito as características aqui apontadas. Será necessária a Independência política, ocorrida em 1822, para que o país, assumindo a responsabilidade de sua missão histórica, plasme também o seu teatro. (MAGALDI, 1996, p.32-33).

Apesar da preocupação com aspectos da formação profissional do ator e dos esforços movidos por nomes como João Caetano, Martins Pena, Artur Azevedo, Coelho Neto e Machado de Assis no sentido de fundar uma escola dramática em nosso país, o nascimento da primeira escola de teatro brasileira só foi ocorrer no início do século XX, nos anos de 1906, na cidade de São Paulo.

O chamado Conservatório Dramático e Musical teria mantido durante duas décadas aproximadamente um curso de teatro. Dois anos após, em 1908 é fundada a Escola Dramática Municipal, que mais tarde vai se chamar Escola Dramática Martins Pena e que em 1914 será

anexada ao Teatro Municipal. O curso ali oferecido possuía um currículo que abordava conteúdos nos moldes europeus e era essencialmente teórico.

A fundação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1937, vai transformar o panorama das Artes Cênicas no Brasil. A este se deveu o aparecimento do Curso Prático de Teatro, no Rio de Janeiro, em 1939, ainda sem currículos nem carreiras estabelecidos, mas que contará com mestres auto-didatas que cuidaram de transmitir a arte da representação. Este curso livre mais tarde vai ampliar suas matérias e o tempo de duração para 2 anos letivos e em seguida para 3 anos letivos. E em 1953, com nova reformulação curricular, passa a se chamar Conservatório de Teatro.

Neste mesmo período é fundada na Bahia, em 1950, a Escola de Teatro pelo Teatro de Amadores de Fantoques, em caráter experimental e com curso de três anos letivos, rapidamente extinto, em 1953.

A instituição do ensino de teatro no Brasil só foi se concretizar realmente em 1948, com a criação da Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo, que apresentou um trabalho didático-pedagógico de alta qualidade, apesar de não haver ainda legislações específicas quanto ao ensino profissional de teatro. Na EAD, além do curso de ator, havia formação nas áreas de dramaturgia, cenografia, crítica literária, entre outros. Esta escola servirá de modelo para outras capitais e centros culturais do Brasil, que mais tarde criarão cursos ligados às universidades locais. Em 1968 a EAD foi incorporada a então Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo, atual Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como Instituto Anexo, em nível médio profissionalizante. (CARVALHO, 1980; SILVA, 2007).

Três décadas após a fundação do Curso Profissionalizante do Conservatório Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro, é agregado a este um Curso Superior de Teatro, em 1969, na Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, com formação em quatro distintas habilitações: Direção, Cenografia, Interpretação e Teoria do Teatro. Um ano antes, em 1968, também a EAD oferecendo cursos de Interpretação, Cenografia, Dramaturgia e Crítica Teatral, foi incorporada à Universidade de São Paulo – USP. Estes dois estados, São Paulo e Rio de Janeiro, serão os pioneiros a institucionalizar a graduação em teatro e irão influenciar e contribuir decisivamente para a criação de escolas com formação teatral em nível superior em todo o país, reconceituando as artes cênicas e instaurando princípios pedagógicos de um teatro moderno. (SANTANA, 2010).

2.3 – A formação escolar do ator em Belo Horizonte²

Em Belo Horizonte, o ensino de teatro teve início em 1940 com “Teatro do Estudante” grupo formado dentro da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais e que mais tarde foi considerado pelo seu fundador, Luiz Gonzaga de Oliveira, como embrião do futuro Teatro Universitário. Sete anos mais tarde, em 1947, foi inaugurado o Ideal Clube Teatro Escola de Santa Tereza, espaço de festas, encenações e cursos de teatro.

O surgimento da Escola Mineira de Artes Dramáticas, terceira escola teatral fundada no Brasil (as primeiras foram no Rio de Janeiro e em São Paulo) se deu no ano seguinte, 1948. O curso formava atores, autores e encenava espetáculos e buscou aliar teoria e prática.

Em 1952 é fundado o Teatro Universitário – TU, inicialmente um curso de extensão da Universidade Federal de Minas Gerais e que só em 1982 foi reconhecido como escola de teatro, em nível profissionalizante, pelo Ministério da Educação.

No final de 1986 surgiu o Curso Técnico de Ator oferecido pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado – CEFAR, atendendo a reivindicações dos profissionais de artes cênicas, numa época em que o TU enfrentava uma de suas piores crises. (SANTOS, 1995).

A Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas, também desempenhou importante papel formativo para o ator, oferecendo cursos livres de teatro em cooperação com a Oficina de Teatro – Escola Livre de Artes Cênicas, criada por Pedro Paulo Cava em 1982. Esses cursos deram origem à Escola de Teatro PUC Minas, em janeiro de 2006, que a exemplo do CEFAR e do TU, oferece curso profissionalizante de ator em nível técnico. (PUC-MG, 2010).

Após 46 anos de existência do curso profissionalizante de teatro da UFMG e graças a longas e persistentes lutas no sentido de fortalecer a área teatral numa perspectiva acadêmica, é inaugurado, em 1998, na cidade de Belo Horizonte o primeiro curso de Graduação em Artes Cênicas, vinculado à Escola de Belas Artes da UFMG. (MENDONÇA, 2008).

Atores amadores, pessoas que tinham pouca ou nenhuma experiência profissional em teatro, recorreram a estas escolas profissionalizantes, tais como CEFAR, TU, Curso de Teatro da UFMG e Escola de Teatro da PUC Minas como uma maneira de absorver em um curto espaço de tempo o máximo de conhecimento e conteúdo possíveis e, após esta formação,

² Para o estabelecimento do histórico da formação escolar do ator em Belo Horizonte optou-se neste trabalho por um recorte restrito aos cursos profissionalizantes e de graduação em teatro reconhecidos pelo Ministério da Educação, embora haja no município diversas oficinas e cursos livres na área teatral.

iniciaram práticas profissionais em grupos – muitos desses formados dentro da própria escola, como é o caso do Luna Lunera, do Espanca!, do Teatro Invertido, dentre outros.

Com a abertura do Curso Superior em Teatro em 1998, ocorreu um fenômeno interessante inverso ao narrado anteriormente: atores que já possuíam experiência vivencial em teatro recorreram à academia para ampliar e sistematizar o conteúdo que dominavam na prática através de estudos teóricos e metodológicos.

Ambas as trajetórias apontam uma busca por solucionar a lacuna existente entre a formação escolar e o mercado profissional e por associar a teoria com a prática.

2.4 - Um “ator de novo tipo”

Muito embora o reconhecimento da atividade teatral como área de conhecimento e a conseqüente introdução da disciplina Teatro nos currículos das escolas de Educação Básica bem como a multiplicidade de cursos de profissionalizantes – de níveis técnico e superior - existentes relacionados à atividade cênica tenha sido um importante e significativo avanço para as Artes Cênicas, essas formações revelaram-se insuficientes para atender à demanda profissional do ator na contemporaneidade.

Vivemos um fenômeno bastante recente, que tem se delineado há menos de um século: a modificação da função do ator. De maneira diversa da que se dava há bem pouco tempo atrás, o ator hoje não se limita apenas a interpretar uma personagem, deve também participar ativamente da criação da obra teatral – função antes destinada apenas ao dramaturgo ou ao encenador – muitas vezes tornando-se co-autor da dramaturgia espetacular, seja ela textual ou não. Cabe ao ator também a interferência real em campos como sonoplastia, iluminação, figurino e maquiagem. Além disso, é também o próprio ator quem precisa, na maioria das vezes, resolver questões ligadas à produção e gestão do grupo teatral.

Em razão de todas essas múltiplas linguagens, funções e conhecimentos que o ator deve conhecer e minimamente dominar, é que as escolas destinadas à formação do ator (mesmo aquelas com currículos mais completos) não têm conseguido atender à demanda profissional do mercado atual. Por outro lado, o autodidatismo a partir da experiência prática da atuação em grupos teatrais também não tem se revelado suficiente para formar o que o colombiano Santiago García, adepto da criação coletivizada e diretor do La Candelaria, chamou de "ator de novo tipo":

O que até agora mais ou menos tem acontecido na América Latina é o fato de que o ator adquire sua formação dentro do mesmo grupo de teatro. O grupo enfrentou e resolveu parcialmente o problema, pois quase nunca dispôs nem do tempo suficiente para uma formação idônea nem dos meios técnicos ou teóricos. Além do mais, se o ator teve uma formação numa escola ou academia teatral, não são exatamente os conhecimentos adquiridos nelas que o habilitam como 'ator de novo tipo', isto é, uma formação que lhe permita resolver as novas tarefas de ator-criador-promotor. (GARCÍA, 1988, p.12).

Parece-nos coerente pensar que uma vez que a escola viabiliza a aquisição do conhecimento de componentes técnicos e teóricos e o grupo proporciona a prática criativa, uma formação ideal do ator deveria contemplar essas duas dimensões formativas. Partidário da idéia de uma formação continuada e aprofundada do ator, André Carreira faz alguns apontamentos:

Se aceitamos a idéia de que o treinamento do ator só pode se dar como parte de um processo de descobrimento ou reinvenção pessoal do ator durante sua prática coletiva parece lógico, e até indispensável, a condição de um grupo estável para o aprofundamento destas práticas. O grupo seria uma instância fértil onde o ator poderia com liberdade e segurança enfrentar os desafios da busca desta reinvenção. (CARREIRA, 2003, p.22).

Faz-se necessário o efetivo reconhecimento do Teatro de Grupo como espaço de formação do ator por meio da investigação de metodologias e processos dos coletivos teatrais e do registro dessas experiências também em uma perspectiva acadêmica, uma vez que este, além de uma prática criativa, pode também ser compreendido como uma prática pedagógica, como explica Silvana Garcia:

Em grande parte dos casos, o caráter heterogêneo, as diferente origens dos integrantes do grupo, fazem com que a experiência coletiva seja em primeira instância uma experiência pedagógica. O grupo precisa construir e regular internamente um conhecimento comum, uma base de informações e noções partilhadas por todos. (GARCIA, 2006, p.222).

O caráter formativo da criação e construção compartilhada é um exercício constante, uma vez que o Teatro de Grupo:

[...] requer de cada indivíduo a disposição de colocar em disponibilidade sua formação pessoal e profissional como condição para que se opere uma verdadeira interação e não a mera soma de individualidades que caracteriza um coletivo em que há centralização do poder decisório. E uma vez que o projeto individual resida na realização do projeto coletivo, o grupo não será uma ponte transitória para outro objetivo mas o próprio lugar. Dentro dele existirá um tipo de individualidade que não quer se sobrepor ao coletivo porque se expressa por meio dele. (TROTТА, s/d, p.65).

Diante de tais proposições, faremos adiante uma exploração de aspectos da dimensão pedagógica do Teatro de Grupo do ponto de vista da formação do atuante cênico.

2.5 - O Teatro de Grupo como espaço de formação para o ator

De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, o termo “teatro de grupo” foi uma terminologia utilizada pelos grupos para marcar uma posição de divergência e uma postura crítica com relação ao teatro empresarial, forma de produção muito presente no mercado teatral a partir da década de 70, em que a equipe artística se desfaz logo após o término da temporada. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2010).

Acerca deste aspecto, Maria Lucia de Souza Barros Pupo explica que:

[...] o chamado teatro de grupo questiona as leis do mercado e pensa a sua prática na ótica de uma intervenção no tecido social. Situado no campo de uma tensão fértil entre arte e ação social, ele se propõe a agir sobre o mundo, no limite visando à sua transformação. A postura e o compromisso político dos grupos se traduz freqüentemente pela investigação da visão de mundo do outro, pautando-se portanto pela interrogação em torno da alteridade e das manifestações da exclusão social. A relação com o público escapa assim ao mero consumo; ampliam-se e diversificam-se os circuitos de produção e recepção teatral. (PUPO, 2008, p.1).

A noção de “teatro de grupo” está relacionada ainda à investigação da linguagem cênica, à experimentação de novos modos de fazer teatro, à atenção para aspectos técnicos, à formulação de linguagens, à horizontalidade do trabalho tendo como eixo o ator e à busca por espaços próprios para produções independentes e desenvolvimento de projetos dos grupos (treinamento, seminários, cursos, intercâmbio artístico, oficinas, reuniões, demonstrações técnicas, apresentações de espetáculos). (CARREIRA, 2007).

O Teatro de Grupo esteve mais presente no Brasil a partir da década de 1970 como uma tentativa de eliminar a divisão social do trabalho do interior da criação teatral e na busca por manter um núcleo criador que favoreça o avanço das conquistas técnicas e artísticas e que crie uma identidade coletiva, proporcionada pela criação conjunta. Neste momento, aparentemente os grupos levaram o ator para o centro criativo. Posteriormente, na década de 1980, período pós-ditadura, surge a chamada *década dos encenadores*, com o predomínio do teatro de diretor. Há, portanto um declínio da criação em grupo, porém esta nunca deixou de existir. Nos anos 90 a criação em grupo ressurgiu em novos moldes, com o nome de *processo colaborativo*, pautando-se também por um modo de criação coletivizada. Desta vez, o ator além de ocupar o papel de intérprete está envolvido com questões de autoria da cena, lida com

cenários, figurinos, divide tarefas da produção, dedica-se a projetos pedagógicos, administra a sede, escreve projetos, cuida da gestão cooperativa do grupo e exerce uma multiplicidade de funções, o que lhe confere uma grande autonomia como artista teatral. (GUINSBURG, 2006; CARREIRA & SILVA, 2007; CARREIRA, 2007).

André Carreira aponta algumas semelhanças no que diz respeito à criação em grupo no passado e no presente no contexto teatral brasileiro, são elas:

[...] ideal coletivo; projeto estético definido; necessidade da manutenção de um núcleo estável de pessoas; existência de comunhão e afetividade entre os membros do grupo; necessidade da coletividade; desenvolvimento de pesquisas de linguagem; tomada de decisões horizontalizada, e a presença de uma figura de diretor menos forte; e, principalmente, a existência de um trabalho continuado que se estenda além das montagens de espetáculos, configurando aquilo que seria definido como um trabalho colaborativo. Esse conjunto de elementos representa um referencial para se delimitar a idéia de *teatro de grupo* que é reivindicada por um grande número de projetos coletivos que estão em funcionamento no país. O que caracteriza boa parte dos grupos teatrais atualmente é a busca por formas de organização do trabalho grupal que se sustentem em processos de pesquisas atonais, como elemento de base para a criação do texto dramático, e do espetáculo, de um modo geral. Cabe destacar, nestas práticas grupais, uma valorização da figura do ator na construção do objeto textual e na própria definição dos rumos da encenação em sua totalidade. Isso repercute de forma direta na instauração de processos criativos que adquirem a forma de *processo coletivo* ou de *processo colaborativo*. Nestes dois modos de trabalho, o ator passa a ser fundamental na criação da dramaturgia, e conseqüentemente cumpre uma função central na criação do espetáculo. (CARREIRA; SILVA, 2007, p.1).

Percebemos, portanto, um movimento do teatro de grupo no sentido de promover uma maior interferência do ator enquanto sujeito criador, diretamente envolvido com todo o processo de construção cênico-dramatúrgica, definição esta que está muito próxima da estrutura e *modus operandi* do *processo colaborativo*. Essa maior participação do ator em todo o processo teatral contribui para estender seu olhar e entendimento acerca dos outros signos que compõem a encenação e, conseqüentemente, para ampliar sua formação.

Para exemplificar a definição de “teatro de grupo”, podemos citar alguns grupos nacionais tais como: *Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* (Campinas/SP), *Ói Nós Aqui Traveis* (Porto Alegre/RS), *Galpão* (Belo Horizonte/MG), *Companhia do Latão* (São Paulo/SP), *Companhia dos Atores* (Rio de Janeiro/RJ), *Armazém Companhia de Teatro* (Londrina/PR), dentre outros.

Note que, embora alguns destes grupos utilizem em sua nomenclatura o termo *companhia*, a forma de organização em uma estrutura mais coletiva e menos hierarquizada bem como as dinâmicas de criação observadas no interior destes agrupamentos remetem muito mais à denominação “grupo” do que ao conceito de “companhia”. Porém, de acordo

com Maria Aparecida Vilhena Fabella Rocha (2006), em sua dissertação de mestrado:

Originalmente o termo *companhia* era utilizado na década de 50 e 60 (do século XX) para designar uma estrutura profissional e capitalista de produção de espetáculos, implicando em salários e direitos e na figura de um empreendedor, que não era necessariamente um artista da área, mas sim um empresário, preocupado sobretudo com a viabilidade econômica dos seus investimentos. [...] Em oposição a este formato a idéia de *grupo* surge nos anos 70, como uma possibilidade de organização cooperativada, que se refletia também na renovação da linguagem, dando origem às experiências de criação coletiva. *Grupo* passa a designar então um coletivo de artistas, com funções mais ou menos definidas, com os integrantes se revezando nos papéis de diretor, dramaturgo, ator, produtor e dividindo os lucros (ou prejuízos). Embora toda esta distinção seja fundamental para se entender modos de produzir diferentes, na verdade em Belo Horizonte os termos *companhia* e *grupo* foram usados indistintamente (e ainda o são), significando a mesma coisa: um conjunto de artistas imbuídos de objetivos comuns, mantendo uma formação estável, próximo da definição de Barba (1992), para quem um grupo se caracteriza por ter uma técnica, uma estética e uma ética. (p. 24-25).

Quando nos referimos à formação do ator em uma perspectiva da atividade realizada por coletivos, companhias e/ou grupos, devemos entendê-la não só do ponto de vista da experimentação e pesquisa acerca do campo de conhecimento teatro como também sob a ótica de um modo de produção coletiva.

Em geral, estudiosos que tem refletido sobre a pedagogia teatral no âmbito do teatro de grupo a abordam no que tange aos aspectos de ações formativas alternativas³ (oficinas, workshops, demonstrações de processos de trabalho) que têm como público-alvo estudantes de teatro ou mesmo artistas profissionais que buscam uma interlocução com a prática artística de determinados coletivos.

Neste trabalho, porém, estamos interessados em discutir a dimensão pedagógica dentro do próprio coletivo. Isto é, em que medida a criação e produção coletivizadas constroem conhecimento para aqueles artistas que partilham destas experiências?

A resposta à esta questão parte da idéia de que as estruturas de funcionamento e gestão adotadas pelos grupos bem como o espaço de troca e informação que estes proporcionam – treinamento e aprimoramento técnico, ciclos de estudo, elaboração e articulação de projetos, administração de espaços, produção e criação de espetáculos - constituem-se em si mesmos uma espécie de “escola”.

Essa hipótese surge do reconhecimento do teatro realizado nos grupos como um espaço fértil para a formação do ator do ponto de vista da coletividade, como identificam Carreira e Oliveira (2003, p.2-3):

³ O termo ‘alternativas’ aqui pretende fazer uma diferenciação com relação à formação em instituições de ensino tradicional.

[...] percebemos que o teatro de grupo aparece como uma promessa de permanente reflexão sobre os fundamentos do teatro, bem como do desejo de construir métodos de formação do ator baseados em uma ordem ética para o trabalho coletivo. Estas formulações podem não representar um traço comum a todo teatro de grupo, mas sem dúvida diz respeito a características que se associa sistematicamente com a noção de “grupalidade” que é reiterada na esfera desse movimento.

Assim, o grupo reúne indivíduos com interesses comuns – artísticos e ideológicos – que buscam além da subsistência através de um produto artístico, espaço para pesquisa, experimentação e aprimoramento do ofício teatral. Desta maneira, concordamos com Rosyane Trotta quando ela aponta o processo de ensino-aprendizagem como um dos objetivos do “teatro de grupo”:

Este modo de produção que procura – nem sempre consegue – manter um cotidiano de estudo e aprimoramento, “desvincular o trabalho teatral do trabalho do espetáculo”, almeja fazer do grupo um lugar de formação, onde se planta e a partir de onde se semeia, lugar onde o pensamento profissional e especializado se alia à pesquisa e à educação. (TROTТА, s/d, p.141).

Já Narciso Telles (2007) contrapõe este duplo caráter da formação dos grupos – artístico e pedagógico – ao ensino acadêmico:

Defendo que a dissociação entre a prática artística e a docente, muito comum no meio universitário, não alcance a mesma dimensão nas práticas pedagógicas dos grupos. Nestes, as esferas artística e pedagógica encontram-se interligadas, num processo recíproco de aperfeiçoamento. (TELLES, 2007, p. 52).

Concluimos, portanto que a estrutura funcional e a forma de organização do grupo bem como os modos de criação que estes adotam são instâncias que associam o fazer artístico à prática pedagógica.

Essa co-relação entre o exercício artístico e aprendizagem constituem-se como um espaço de formação para o ator na medida em que através da *praxis* ele se reconhece como membro criador e se coloca em disponibilidade para aprender e ensinar por meio das relações de troca com outros artistas-criadores envolvidos no processo, pois “ninguém é tão ignorante que não tenha algo a ensinar; e ninguém é tão sábio que não tenha algo a aprender”. (PASCAL *apud* PIOVESAN, 2009, p.85).

3 - O PROCESSO COLABORATIVO

3.1 – Origens e características

Como verificamos no capítulo anterior, o *processo colaborativo* é um modo de criação teatral que, a partir dos anos 90, tornou-se presente na prática de diversos grupos brasileiros. Suas raízes remontam ao período histórico da ditadura militar no Brasil, entre as décadas 60/70, com o *processo de criação coletiva* – que procurava uma resposta à censura existente naquela época, por meio de uma criação cênica e organização coletiva do trabalho em grupo (MAIA, 2004). Segundo Patrice Pavis (1999), a *criação coletiva* objetivou a abolição das funções especializadas e a busca por um artista teatral polivalente.

Acerca das origens da *criação coletiva*, FISCHER (2005) explica que esse modo de fazer teatro teve início com a vinda do grupo norte-americano *Living Theatre* para o Brasil, a convite do diretor do *Teatro Oficina*, José Celso Martinez Corrêa, em 1970, que estabeleceu novas diretrizes de criação, na qual a obra surgia a partir da colaboração e inovação por parte dos membros do grupo. A *criação coletiva* revolucionou o teatro nacional sob o ponto de vista da organização interna, dos métodos e divisão de trabalho e da relação com o espectador – tudo isso passou a ser visto sob uma ótica libertária. O desejo de emancipação e socialização dos artistas de teatro vai encontrar na *criação coletiva* uma resposta satisfatória sob o ponto de vista estético e ético:

O teatro de criação coletiva não se traduz pela produção artística de expressão de um único indivíduo ‘reconhecido como possuidor de uma competência especial e investido num poder de criação’, mas é resultado da autoria e contribuições de todos os integrantes de um núcleo. Nesse sentido, rompem-se as fronteiras que demarcam uma produção cênica, em favor da participação igualitária de acordo com um projeto e interesse comum. A suposta hierarquia teatral é apaziguada, ao propor a descentralização autoral e ruptura da liderança impositiva. [...] compreendemos que a experiência coletiva provém de uma dimensão sociológica e cultural, determinada pelas vanguardas artísticas que questionaram as estruturas sobre as quais as artes se apoiavam. (FISCHER, 2005, p.26).

Dessa maneira, o produto artístico resultante dos processos de *criação coletiva* estarão sempre imbuídos de uma ideologia libertária e igualitária sobre a qual se constrói esse modo de trabalho.

O ator e dramaturgo Reinaldo Maia, que vivenciou a experiência da *criação coletiva*, explica em que contexto se deu e quais os princípios dessa prática:

O “Processo de Criação Coletiva” de alguma maneira, em estrito senso político, é a solução encontrada para uma criação estética que encontra-se sufocada pela censura, pelos cerceamentos políticos organizacionais, que busca formas de driblar, de continuar exercendo sua função social e contribuir para a “formação de quadros”, que possam ajudar na luta pela redemocratização do país. A “Criação Coletiva” dos anos 60/70 não é, assim, uma resposta apenas para a solução dos problemas da cena, mas para a formação de um “Pensar” que se contrapusesse ao pensamento autoritário vigente. Ou seja, a possibilidade do “criador” poder circular e discutir as instâncias do “espetáculo” era uma maneira didática de formar um “pensamento” que tivesse em consideração o Todo e soubesse avaliar as Partes. Digo didático porque, a esperança daqueles que praticaram e vivenciaram essa prática, era que de quê esse conhecimento pudesse, analogicamente, ser transferido para a compreensão e análise da Sociedade e Política como tal. [...] o “Processo de Criação Coletiva” buscava, por um lado, a democratização das relações de “produção” dentro do coletivo teatral; por outro lado, procurava criar condições para ampliar o espaço da reflexão e do pensamento dos indivíduos participantes do processo cênico. É como se a “cena” fosse um microcosmo das transformações sociais que se sonhava realizar na Sociedade. Exercitar a liberdade na criação do espetáculo era o ensaio para o exercício da liberdade na Sociedade como cidadão. O “Processo de Criação Coletiva” objetivava a formar o ator cidadão. (MAIA, 2004, p.1).

Mais adiante, Maia explica que a referência filosófica da *criação coletiva* era o marxismo e o teatro épico brechtiano e que, por razões ideológicas, a organização das relações produtivas do coletivo de trabalho era sobredeterminante sobre a criação estética.

Luís Alberto de Abreu, jornalista, dramaturgo, professor e pesquisador de teatro ao tentar explicar este fenômeno afirma que:

[...] a chamada criação coletiva, proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque na década de 70, do século 20 [...] se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. Todos traziam propostas cênicas, escreviam, improvisavam figurinos, discutiam idéias de luz e cenário, enfim, todos pensavam coletivamente a construção do espetáculo dentro de um regime de liberdade irrestrita e mútua interferência. (ABREU, 2003, p.34-35).

No intuito de caracterizar este fenômeno, Antonio Carlos de Araújo Silva escreve a respeito da falta de especialização dos profissionais da cena o esmaecimento das funções teatrais:

Se pensarmos num modelo geral dessa prática – o que nem sempre é apropriado e verdadeiro, na medida em que houve diferentes tipos de criação coletiva, várias delas com traços muito peculiares – existia nela um desejo de diluição das funções artísticas ou, no mínimo, de sua relativização. Ou seja, havia um acúmulo de atributos ou uma transitoriedade mais fluida entre eles. Portanto, no limite, não tínhamos mais um único dramaturgo, mas uma dramaturgia coletiva, nem apenas um encenador, mas uma encenação coletiva, e nem mesmo um figurinista ou cenógrafo ou iluminador, mas uma criação de cenário, luz e figurinos realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo. (SILVA, 2006, p.127-128).

Na década de 1980 o teatro em grupo sofreu uma retração, em razão da chamada “*década dos encenadores*”, período em que o diretor assumiu o papel de condutor do processo de criação teatral. Nesse período a produção em grupo foi buscar no teatro de rua e no circo uma saída para criações independentes.

Nos anos 90, como resultado de uma recusa à produção teatral da década anterior, retorna em nosso país a criação através do teatro de grupo e o fenômeno é explicado por Adélia Nicolete:

No Brasil, os grupos aumentaram em número, contrapondo-se aos chamados “*elencos*” – artistas reunidos para uma determinada montagem e que, ao final da temporada, dispersavam - se, indo em busca do próximo trabalho. Redescobriu-se o aspecto ritual e coletivo do teatro, com franca inspiração em Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e no grupo Living Theatre, e o aspecto lúdico despertado pelos jogos e improvisações. No aspecto político, uma produção eminentemente grupal representava uma espécie de ‘*democratização*’ da arte: ela era criada por e para as massas, estimulando a produção cooperativa dos artistas envolvidos, que puderam libertar-se da figura do produtor e, conseqüentemente, da necessidade de se fazer um teatro dito comercial (NICOLETE, 2002, p.319).

Como ressonância da *criação* coletiva dos anos 60/70 e fruto deste desejo de “*democratização*” os artistas retomam através dos grupos a busca por práticas criativas mais horizontais. Para tanto “a figura do diretor como condutor absoluto foi questionada ou abolida e o intérprete tomava o centro do processo e dele irradiava a obra” (NICOLETE *apud* CARREIRA & SILVA, 2007, p.2).

É neste contexto que surge o denominado *processo colaborativo*. Este termo ficará bastante conhecido com o Teatro da Vertigem, de São Paulo. Cabe ressaltar, no entanto, que a denominação não é exclusiva deste grupo e que a origem do termo é incerta e remonta à criação de diversos coletivos artísticos durante a década de 90, não apenas na área teatral, como também nas artes plásticas, no cinema, na música e vários outros agrupamentos, que objetivavam o compartilhamento da autoria. Sobre esse aspecto, Antonio Carlos de Araújo Silva, diretor do Teatro da Vertigem, argumenta que:

[...] menos importante do que determinar a autoria ou a origem exata da expressão processo colaborativo é flagrar a tendência de época, o contexto histórico particular, a inquietação relativa ao modo de fazer teatro, que colocava em sintonia diversos artistas e companhias, dentro e fora do país. (SILVA, 2008, p.83).

Ainda segundo o mesmo autor, o *processo colaborativo* é uma metodologia de criação em que todos os artistas envolvidos têm igual espaço propositivo, a partir de suas funções específicas, numa dinâmica em que as hierarquias são momentâneas ou flutuantes e que estes

artistas produzem uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.

Embora Nicolete (2002) afirme que “os procedimentos criativos do processo colaborativo não diferem muito da criação coletiva” à partir da definição de *processo colaborativo* conseguimos identificar alguns pontos em que este se distingue da criação coletiva. Para elucidar essa dúvida, recorreremos mais uma vez a Antonio Carlos de Araújo Silva que se preocupa em fazer esta contraposição:

Mas no que então ele [o processo colaborativo] se distinguiria da criação coletiva? A principal diferença se encontra na manutenção das funções artísticas. Se a criação coletiva pretendia uma diluição ou até uma erradicação desses papéis, no processo colaborativo a sua existência passa a ser garantida. (SILVA, 2006, p.130).

E complementa:

[...] o processo colaborativo garante a existência de alguém (ou de uma equipe) especialista ou interessado em determinado aspecto da criação, que se responsabilizará pela coordenação das diferentes propostas, procurando sínteses artísticas, articulando seu discurso cênico ou concepção, e descartando elementos que não julgar convenientes ou orgânicos à construção da obra naquele momento. (SILVA, 2006, p.130-131).

Verifica-se que no caso do *processo colaborativo* a idéia central é que sempre haja um responsável, alguém que responda por cada uma das áreas específicas – dramaturgia, cenografia, direção, iluminação, figurino, etc. Contudo, cada uma dessas áreas vão sofrer interferências e propostas de todos os envolvidos na criação e isto ocorre sem que haja uma hierarquia. Isto que dizer que o diretor não tem um papel mais importante que o dramaturgo, da mesma forma que este último não se sobrepõe ao ator, que também não será mais importante que o cenógrafo ou o figurinista e assim por diante. A hierarquia, neste sentido, só pode ser considerada sob ponto de vista daquele que está, em determinado momento, conduzindo o processo de criação artística. Assim, em um dado momento de proposição cênica, esta ‘autoridade’ estará com o ator, mas em outra circunstância, será do iluminador, ou do cenógrafo, ou do diretor, ou do dramaturgo ou de qualquer outro artista envolvido nesta construção coletiva. Podemos, portanto, concluir que a autoria no *processo colaborativo* é compartilhada sem que haja para isto a polivalência ou extinção das funções como se dava na *criação coletiva*.

O termo *processo colaborativo* foi usado por coletivos belo-horizontinos tais como Grupo Galpão, Maldita Companhia de Investigação Teatral, Companhia Luna Lunera, dentre outros. Verificamos, porém que a utilização deste termo foi sendo empregado muitas vezes de

maneira informal, como uma maneira de retomar a perspectiva de uma criação compartilhada e de desassociar da chamada *criação coletiva* – não apenas por questões estéticas e temporais, mas, sobretudo, pelas questões ideológicas que esta última evocava.

Note-se ainda que embora alguns outros grupos de nosso município apresentem uma prática que se aproxima bastante do que entendemos como *processo colaborativo* há preferência pela não adoção desta nomenclatura. Acreditamos que a opção por não utilizar o termo se deve não somente a uma falta de conhecimento aprofundado acerca da prática do *processo colaborativo* ou de informações equivocadas a esse respeito, como também a uma despreocupação por parte daqueles que estão ocupados em ‘realizar’ teatro em refletir mais demoradamente acerca das origens, dos fundamentos e dos objetivos daquilo que estão produzindo.

Verifica-se nestes grupos a manutenção das funções artísticas especializadas – ator, cenógrafo, diretor, dramaturgo, dramaturgista, iluminador, figurinista, maquiador, produtor, etc. – uma maior interferência do ator ou do coletivo de atores nos processos de autoria da encenação e do texto e uma gestão cooperativa do grupo – baseado na ruptura das hierarquias – que aponta para a autonomia de cada um dos atores envolvidos, na medida em que estes lidam com elementos e aspectos externos à função de interpretação. Todos esses pontos citados são característicos do *processo colaborativo*.

Buscaremos agora elucidar o *processo colaborativo*, sob os pontos de vista de: a) um modo de criação; b) uma metodologia de trabalho; c) um modo de produção; d) uma resultante estética. Estes quatro aspectos são abordados por Antonio Carlos de Araújo Silva (2008) em sua tese de doutorado.

O *processo colaborativo* como ‘modo de criação’ estabelece de que maneira se dá a prática coletiva, a inter-relação entre os diferentes elementos de criação. Já sabemos que neste as funções – ator, dramaturgo, diretor, figurinista, cenógrafo, iluminador, etc. – são pré-estabelecidas pelo coletivo desde o princípio. Neste ponto, convém lembrar que há uma radicalidade na questão da horizontalidade das funções e que as relações de subordinação e coordenação são dinâmicas e flutuantes durante todo o processo. De tal forma que as decisões acerca da obra artística que está sendo produzida serão tomadas pelo coletivo e não por um indivíduo e terão sempre como referência a cena e a experimentação das propostas como aspectos preponderantes sobre as idéias e as discussões. Ainda que haja um responsável ‘autoral’ por determinada área, como por exemplo o cenógrafo, existe todo um esquema de negociações e argumentações entre os outros artistas envolvidos a fim de se chegar a um consenso. Pois que “[...] o processo colaborativo apenas se realiza plenamente quando o

individual está fortalecido. Quando um grupo congrega individualidades potentes e inventivas, conseqüentemente se tem o confronto de opiniões, resultando em uma colisão de pontos de vista que deve ser construtiva.” (FISCHER, 2005, p.60).

Ainda que cada grupo adote a sua própria ‘metodologia de trabalho’ para o *processo colaborativo* é possível identificar alguns princípios comuns a essa prática, presentes em diferentes coletivos. São elas: existência de funções artísticas específicas; tempo indeterminado de ensaio; atitude autoral e propositiva dos envolvidos; realização de pesquisa e experimentações; execução de improvisações e *workshops*; ênfase no caráter processual; criação dramatúrgica inédita; promoção de ações de caráter pedagógico; interferência dos espectadores na construção da obra artística.

Com relação ao ‘modo de produção’ devemos nos lembrar que a integração e participação cooperativa do teatro de grupo se dá não somente no desenvolvimento criativo mas também no que se refere à gestão e organização do coletivo. Quando tocamos neste aspecto devemos pensar em uma socialização dos meios de produção por parte de todos os integrantes. Isso gera uma revisão das relações de trabalho onde os integrantes do grupo se deslocam para funções administrativas, além das artísticas. Em geral, nas organizações teatrais colaborativas há uma repartição das tarefas, que se dá de acordo com os interesses, conhecimentos, capacidades, habilidades e disponibilidade de cada um dos envolvidos. Essa divisão pode ser espontânea ou combinada entre os membros, pré-estabelecida ou fruto de uma necessidade do próprio processo, o importante é que ela seja instituída e regulamentada pelo coletivo, no intuito de se evitar disparidades e conflitos internos. Verifica-se que os integrantes de um grupo se associam, tornam-se interdependentes, devido à diferenciação das atividades que desempenham e que se complementam e se interligam. Ao mesmo tempo em que se tornam mutuamente dependentes, desenvolvem a autonomia pessoal, dentro de uma realização coletiva, pois vão se especializando em tarefas. (FISCHER, 2005).

Assim, o grupo tem uma rede de artistas capacitados que transitam e se desenvolvem em diferentes áreas criativas e administrativas, formando uma equipe de multiartistas. Essa condição instrumentaliza o ator e amplia as possibilidades de criação do ato cênico. Dessa forma, o ator não encerra uma única função na criação, mas aprende a manusear outras linguagens, que auxiliam na criação do espetáculo em sua totalidade. O grupo torna-se auto-suficiente na gestão do trabalho [...]. (FISCHER, 2005, p.66).

Acreditamos ainda que as ‘resultantes estéticas’ definidas pelo *processo colaborativo* têm especificidades que a diferenciam de outras dinâmicas de criação. Isto porque verificamos que há uma ‘contaminação’ do modo de pensar, criar e de se apresentar diante de um público

que são reflexos de uma complexa rede de cooperação e interpenetração e que também estará colocada em cena. De maneira que esta criação - que agrega contribuições de todos os envolvidos - será composta por uma amplitude de pontos de vista, experiências e linguagens artísticas e terá, portanto, uma riqueza de perspectivas que contribuirá para a geração de mais possibilidades de leitura para o espectador.

3.2 – O processo colaborativo e a formação do ator

Uma vez esclarecido o que é o *processo colaborativo* e compreendidos as suas especificidades, cabe-nos agora demonstrar quais são as contribuições que este modo de criação têm a dar para a formação do ator.

Sabemos que no *processo colaborativo* o atuante cênico começa a ter uma maior interferência em todas as áreas artísticas e que através dessas intersecções tem-se a possibilidade de exercitar competências e construir processos de formação que desenvolvem o conhecimento intelectual, prático e afetivo.

Segundo FREIRE (2003) o diálogo é a base de toda a Educação. Assim sendo, na medida em que os artistas que trabalham em *processo colaborativo* colocam-se em uma postura dialógica de socialização de seus saberes, a construção do conhecimento se torna possível em razão mesmo das relações de interação que ocorrem entre os sujeitos. Através delas pode-se interpretar a própria prática e agir sobre ela, pois que a horizontalidade presente nas inter-relações apresenta-se como uma fonte de recursos, idéias e perspectivas que oferece aos envolvidos reais oportunidades de aprendizado a partir do intercâmbio de conteúdos e experiências que são partilhados em prol de uma construção comum.

Se analisarmos a história do teatro, veremos que os estilos de interpretação e os métodos teatrais mudam radicalmente com o passar dos anos. Esse cíclico movimento de mudança se dá no intuito de responder às necessidades de uma determinada época, de um determinado povo e de um determinado lugar. Analisando essas transformações, Josette Feral (2010) explica que:

De fato, se é necessário encontrar um denominador comum a esta multiplicidade de estilos de interpretação, através dos tempos, este deve ser buscado na relação que o teatro mantém com a ciência. Assim, os estilos de interpretação de uma dada época parecem tributários da imagem que o homem faz de seu corpo e do saber adquirido por ele mesmo, mais do que da simples evolução do teatro. Este estado de conhecimento, mudando no decorrer dos séculos, exige, por sua vez, uma concepção da formação do ator que se altera e que se encontra ligada à época na qual se inscreve. (p. 169).

Assim sendo, podemos inferir que o *processo colaborativo* surge de uma necessidade própria das pessoas que estão fazendo teatro no Brasil hoje. Esse modo de fazer teatro passa a ser o meio através do qual esses artistas vão procurar soluções para os problemas que a elaboração, produção, circulação e comercialização de um espetáculo artístico bem como a formação e manutenção de um grupo e de seus princípios éticos e artísticos apresentam e principalmente e também é a forma através da qual se efetiva a busca por um espaço de formação que permita ao ator estar sintonizado com sua época e o lugar em que vive.

Dito isso, parece-nos mais claro compreender que o ator que opta por um trabalho em *processo colaborativo* não o faz displicentemente apenas no anseio de externalizar sua potência criativa, tem também os objetivos de fortalecer suas convicções artísticas e de atualizar seus conhecimentos por meio do encontro e da troca com seus pares. Eis que o grupo passa a ser então o lugar seguro onde este ator poderá experimentar, criar, aprender e ensinar sem a cobrança de que haja um produto final em um prazo pré-determinado e que visa atender a demandas mercadológicas. No *processo colaborativo* esse produto poderá nem vir a existir, e pela própria característica dinâmica e processual, se existir, estará sempre em constante mutação a fim de sintonizar-se com os desejos dos que fazem e também com a demanda daqueles que recebem a obra artística - os espectadores.

Essa criação em *processo colaborativo* cujas características são o constante desenvolvimento e aperfeiçoamento baseados na interação dos envolvidos por si só já apresenta um caráter pedagógico intrínseco que seria suficiente para defendermos a dimensão formativa deste tipo de trabalho. Porém as dinâmicas de ensino-aprendizagem se estendem e vão além, como veremos a seguir.

O ator profissional ao integrar um grupo leva consigo um prévio conhecimento que adquiriu em escolas técnicas específicas, em cursos e oficinas que realizou e através de sua própria prática artística. O mesmo acontece com o figurinista, o diretor, o dramaturgo, o cenógrafo, o iluminador, o maquiador e os demais envolvidos no todo que é a criação teatral. Esses saberes particulares reunidos são responsáveis por dar origem ao fenômeno a que chamamos teatro. No *processo colaborativo*, porém, como vimos nas páginas anteriores, ocorre não somente a soma das capacidades e habilidades individuais, mas a influência mútua entre elas, entendendo essa interferência num grau máximo de radicalidade. Isso quer dizer que o ator não só será responsável por decorar e interpretar o papel que lhe cabe em uma encenação, como também participará: da definição do tema e dos conteúdos a ser em abordados na peça; da escolha do estilo e das opções estéticas a serem adotados; da

elaboração e criação das cenas e em muitos casos do próprio texto espetacular; da confecção de cenários, figurinos, maquiagem e luz; da produção e circulação do espetáculo e de todas as demais decisões e procedimentos que o processo requerer. É claro que em muitos casos o conhecimento prévio que este ator possuía não habilitará para exercer todas essas funções. Por esse motivo faz parte da metodologia do *processo colaborativo* a dinâmica de ensino-aprendizagem entre os próprios membros do grupo. Dessa maneira aquele ator que não tem habilidade no domínio de determinada linguagem, por exemplo a iluminação, irá estudar e buscar se inteirar sobre este signo com a ajuda dos outros integrantes do grupo, seja aquela pessoa que exerce a função dentro do coletivo, no caso o iluminador, ou outros artistas que tenham uma maior competência naquela área. Entendemos, portanto, que há neste sentido um caráter pedagógico, tanto do ponto de vista do próprio indivíduo que busca autonomamente ampliar seu repertório de conhecimentos como também daqueles que o acolhem e o ajudam nesta procura.

Em alguns casos, porém, pode acontecer de não haver entre os membros da equipe alguém habilitado para realizar determinadas funções e ensiná-la aos outros integrantes. Nestas situações, em geral, o grupo decide conjuntamente convidar um ou mais profissionais específicos de determinada área para solucionar essa dificuldade. Os convidados necessariamente serão pessoas que tenham afinidade com essa metodologia colaborativa e passará a fazer parte da equipe desempenhando um pouco um papel que será uma espécie de "professor" na medida em que deverá colocar-se em disponibilidade não apenas para executar tarefas, mas também para ensinar como fazer e em muitos casos iniciar os outros envolvidos naquela linguagem. Estas experiências são riquíssimas para o grupo que se torna mais coeso e unificado a partir da possibilidade de partilharem um repertório comum, e também para cada artista individualmente que tem a oportunidade de ampliar um pouco mais seus saberes.

Outro aspecto formativo bastante comum na prática colaborativa é a realização de *workshops* entre os próprios membros do grupo. De acordo com definição do Dicionário Sesc:

Workshop. 1. Termo inglês correspondente a oficina ou ateliê. 2. Curso intensivo ou condensado nas áreas artística e esportiva. 3. Experimentação de uma técnica ou de uma concepção estética, principalmente nas áreas teatral e coreográfica, com a função de "laboratório", ou seja, de pesquisa formal. Com esse sentido foram construídos algumas escolas de renome no século XX, como a *Dramatic Workshop* de Nova Iorque, na qual trabalhou Erwin Piscator, o *Theatre Workshop*, da encenadora inglesa Joan Littlewood, ou o *American Lyric Theatre Workshop*, centro de aprendizado e de criação de dança do coreógrafo Jerome Robbins. (CUNHA, 2003, p.677).

Os *workshops* no *processo colaborativo* são procedimentos mais ligados à terceira aceção e que visam equalizar o coletivo, no sentido de proporcionar a todos o domínio de um conhecimento comum. Assim, um representante que tem mais habilidade em determinado assunto ou área, elabora uma espécie de "aula" que poderá demandar um ou mais encontros, nos quais será repassado aos outros colegas alguns conteúdos básicos que serão partilhados por todos. Essas "aulas" podem ser práticas e/ou teóricas. O importante é que como a própria dinâmica de funcionamento do grupo em *processo colaborativo*, sejam situações de troca pautadas sempre pela generosidade e pela ação coletiva.

Uma vez que os grupos reúnem indivíduos com diferentes trajetórias e desejos pessoais – embora haja sempre um objetivo maior que os uns – em geral as disponibilidades também são diversificadas. Tanto a disponibilidade no sentido do desejo de colocar-se em prol do coletivo quanto a disponibilidade real de tempo e dedicação ao grupo. Por essas razões e para que as diferenças não sejam um empecilho, mas antes uma possibilidade de construir propostas e encontrar soluções e de exercitar ainda mais a noção de coletividade – incluindo neste conceito o respeito às individualidades.

Outra alternativa bastante interessante e requisitada pelos coletivos é o trabalho em núcleos: núcleo de dramaturgia, núcleo de elaboração de projetos, núcleo de produção, dentre outros. Basicamente esses subgrupos reproduzem a dinâmica do grupo maior em que todos têm igual espaço propositivo, inclusive os integrantes que não fazem parte do núcleo, mas que por ventura venham a contribuir em algum aspecto em algum momento. Os núcleos também podem ser considerados espaços formativos, pois tem-se aí uma dedicação maior a uma determinada função, o que acaba por exigir dos envolvidos uma participação ainda maior e, conseqüentemente, o domínio de métodos e técnicas para desempenhar aquela função.

Relembremos a pluralidade de aspectos pedagógicos para o ator presentes na criação em *processo colaborativo*: a própria criação em coletividade à partir da troca mútua de experiências; a co-participação de um "professor-especialista" junto ao grupo; a realização de *workshops*, os procedimentos de núcleos de trabalho. Isso para não mencionar ações pedagógicas que visam um público externo ao grupo, sejam outros artistas ou os próprios espectadores, como ocorre nas demonstrações de processos criativos, na apresentação de espetáculos, na realização de oficinas, cursos, seminários e palestras, na promoção de eventos em colaboração com outros coletivos, etc. Optamos por este recorte pois é intuito deste trabalho refletir mais incisivamente sobre aspectos formativos que vivencia o atuante cênico que trabalha sob a dinâmica do *processo colaborativo*.

4 – A EXPERIÊNCIA CRIATIVA-FORMATIVA DA “FANFALHAÇA”

4.1 – Histórico da *Fanfalhaça*

A associação cultural *Teatro Terceira Margem* existe desde 2003 e atua em Belo Horizonte e cidades do interior de Minas Gerais desenvolvendo trabalhos relacionados ao teatro de rua, à arte de palhaços, à mobilização social e à formação e capacitação artística. São realizados processos criativos, espetáculos, treinamentos e encontros reflexivos, sendo os projetos e ações desta associação formulados e desenvolvidos a partir do encontro, da troca mútua, do compartilhamento de idéias, da colaboração artística e da investigação teatral. O diálogo com artistas e grupos cênicos, escolas, empresas, instituições públicas, organizações não-governamentais e comunidades busca novas modalidades de ofício artístico e alternativas de sustentabilidade que não dependam exclusivamente dos mercados e circuitos tradicionais.

Os ciclos de formação *Grupo de Estudos: Arte de Palhaços* são ações promovidas pelo *Teatro Terceira Margem* desde 2007 tendo como objetivos o treinamento cômico, a criação colaborativa de cenas e números e a reflexão sobre a arte de palhaços. Em 2009, a partir de uma experiência criativa com o ator e professor de música Vagner Silva que orientou uma intervenção itinerante de palhaços tendo como mote a fanfarra, surgiu o desejo de criar uma banda de palhaços entremeadas por cenas e atos cômicos.

Em janeiro de 2010, atores e atrizes iniciados na arte de palhaços e já colaboradores do *Teatro Terceira Margem* reuniram-se para iniciar mais um ciclo de formação do *Grupo de Estudos: Arte de Palhaços*. Nesses encontros além da reflexão sobre o ofício do palhaço e da troca de experiências artísticas houve espaço para a criação e experimentação de cenas e o estudo musical de músicas de fanfarra, tendo direção e dramaturgia de Cristiano Pena e coordenação musical de Vagner Silva. Esta experiência deu origem à “*Fanfalhaça: uma fanfarra de palhaços e palhaços*” que inicialmente era uma intervenção cênico-musical. A aproximação das relações entre os integrantes deste ciclo de estudos, o contato com o espectador à partir dos ensaios abertos realizados em espaços públicos e o maior aprofundamento das criações artísticas bem como a conquista do Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo da Funarte, edição 2010, fez com que o *Grupo de Estudos* iniciasse uma nova fase, com maiores compromissos e responsabilidades na qual cada indivíduo colocou em disponibilidade sua formação pessoal e profissional em prol de um projeto coletivo.

Apesar de as relações de troca e de criação da *Fanfalhaça* se assemelhem bastante aos

procedimentos do “teatro de grupo” seus integrantes preferem ainda não se nomearem como tal por entenderem que trata-se de um encontro recente, portanto em construção e também por acreditarem que o termo “teatro de grupo” carrega uma conotação de um envolvimento duradouro e mais aprofundado. Porém entendem que a experiência atual talvez seja a semente de um grupo que está por germinar.

A *Fanfalhaça* atualmente é composta por onze artistas: Cristiano Pena (diretor, dramaturgo e palhaço Tchano), Fernando Coelho (palhaço Mulambo), Francis Severino (palhaço Risoto), Jennifer Jacomini (palhaça Juliette), Jéssica Tamietti (palhaça Espiga), Jésus Lataliza (palhaço Pequeno), Júnia Bessa (palhaça Biju), Luciene de Oliveira (palhaça Rapi), Luísa Bahia (preparadora vocal e palhaça Fuinha), Mônica Andrade (figurinista e palhaça Overlock), Rogéria Lepesqueur (palhaça Pururuca). A formação de seus integrantes se deu em sua grande maioria em escolas de ensino formal de teatro tais como: Curso Técnico de Ator do Teatro Universitário da UFMG, Curso Profissionalizante de Teatro do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado e Curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Além do ensino formal, há também a experiência em cursos e oficinas livres, bem como o trabalho continuado em grupos artísticos.

Embora cada um dos integrantes da *Fanfalhaça* tenha tido um percurso de formação e desenvolvimento artístico individual e particular, todos eles têm como objetivo comum que os une: a busca pelo aprofundamento do estudo da arte de palhaços através de uma prática criativa compartilhada, continuada e horizontal.

A *Fanfalhaça* desenvolve um trabalho de criação cênica pautado na tradição do teatro de rua e do palhaço visando à interação com o público e elaborado à partir da troca, da experimentação e do desenvolvimento processual. Tem ainda inspiração nas tradicionais Bandas Marciais, o que resulta na reunião de números cômicos clownescos à musicalidade da fanfarra. Objetiva também a associação de uma produção artística de qualidade à viabilização financeira.

4.2 – O workshop de criação em *processo colaborativo*

4.2.1 - Metodologia do Workshop

No início de fevereiro de 2010, comecei a participar, a convite de Cristiano Pena e Júnia Bessa, ambos do Teatro Terceira Margem, do *Grupo de Estudos: Arte de Palhaços*, ciclo de formação promovido por essa associação. No mês seguinte, quase no mesmo período,

inicie na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, uma pesquisa pelo Programa Especial de Graduação da Pró-Reitoria de Graduação da UFMG intitulada “O processo colaborativo na formação do artista-investigador: bacharelado em interpretação e licenciatura em teatro” e orientada pelo professor Ricardo Carvalho de Figueiredo. Ambas as experiências se estenderam ao longo de todo o ano de 2010.

Portanto, ao mesmo tempo em que eu tive a prática de trabalhar colaborativamente em grupo, comecei a pesquisar e escrever sobre o *processo colaborativo* e suas dimensões formativas para o ator e para o professor de teatro. A associação entre esses dois estudos me despertou o interesse e a motivação para uni-las na escrita da minha monografia de conclusão de curso.

Comecei a identificar que o meu trabalho com a *Fanfalhaça* em muitos aspectos se assemelhava aos procedimentos do *processo colaborativo* desde questões relacionadas à prática artística quanto à gestão cooperativa do grupo.

Desta constatação e partindo do meu desejo de trazer para o universo da academia uma reflexão a partir de minha experiência prática, surgiu esta investigação. Durante o curso da disciplina Pesquisa em Artes Cênicas, que teve por objetivo a elaboração de um projeto de condução de um processo de ensino de Teatro a ser aplicado e sob o qual deveria ser elaborado o Trabalho de Conclusão de Curso, desenvolvi a idéia de realizar um workshop de criação sob a dinâmica do *processo colaborativo*.

Esse workshop foi aplicado por mim aos integrantes da *Fanfalhaça* durante os meses de agosto, setembro e outubro, sendo composto por quinze encontros que totalizaram 40horas/aula. O intuito deste workshop foi identificar o caráter formativo que o trabalho em *processo colaborativo* tem para o atuante cênico. Para tanto, propus a vivência desta dinâmica de criação durante esses encontros, a fim de perceber e refletir sob os aspectos pedagógicos desta metodologia.

No nosso primeiro encontro, fiz a apresentação do projeto e do cronograma para os integrantes do grupo. Neste momento discutimos a viabilidade de sua aplicação, analisamos as disponibilidades de cada um e fizemos as adaptações necessárias ao desenvolvimento do workshop.

Num segundo momento, senti a necessidade de realizar uma aula expositiva na qual expliquei sobre as origens, as características e os princípios do *processo colaborativo* bem como apresentei alguns exemplos de grupos que trabalham sob essa dinâmica, tais como Teatro da Vertigem, Grupo Galpão, Teatro Invertido, dentre outros. Neste encontro refletimos sob o termo *processo colaborativo* e verificamos que o modo de criação da *Fanfalhaça* se

aproximava bastante ao *processo colaborativo*, com várias práticas em comum. Reconhecemos, portanto, que nós também realizávamos, à nossa maneira, o nosso *processo colaborativo*.

Feitas as devidas explicações conceituais, partimos para a experimentação desta metodologia. Em um primeiro momento foram desenvolvidas dinâmicas de treinamento e jogos, a que chamamos “cardiovasculares” – situações em que realizávamos práticas corporais, partindo das experiências de cada um, tendo referenciais como a capoeira, a ginástica olímpica e as técnicas circenses. Também realizamos um treinamento musical, onde desenvolvemos a habilidade do canto e experimentamos tocar os instrumentos que usamos na nossa fanfarra: tarol, surdo, bumbo, pratos, lira, flauta transversal, escaleta e cazu. Aproveitamos para praticar as músicas que já faziam parte do nosso roteiro e também para introduzir novas melodias. Este momento inicial foi fundamental para exercitar as capacidades individuais, criar uma dinâmica de aproximação e integração e promover uma atmosfera de experimentação e abertura a novas idéias.

A partir de então, decidimos delimitar uma temática ou assunto sob a qual iríamos direcionar o nosso workshop. Esse tema deveria partir da vontade, curiosidade e/ou necessidade de pesquisar e conhecer mais sobre algum assunto que tivesse relação com o trabalho já desenvolvido pela *Fanfalhaça*. Cada um teve a oportunidade de sugerir uma idéia e, uma vez que essa dinâmica colaborativa já fazia parte da nossa prática – embora não fizesse ainda parte do nosso vocabulário –, rapidamente conseguimos chegar a um ideal comum e que respondesse aos anseios e necessidades do coletivo. Definimos que trabalharíamos sob a temática “música”, por ser já uma característica da nossa intervenção cênico-musical “*Fanfalhaça: uma fanfarra de palhaços e palhaças*”, como também pelo desejo de explorar outras possibilidades além da execução musical com instrumentos, tais como o canto, gagues cômicas, etc.

Definido o tema iniciamos a pesquisa teórica para mapear e aprofundar o assunto escolhido. Nesta etapa além do levantamento de material audiovisual - iconográfico, fílmico, sonoro - foram feitas leituras e até a escritura de pequenos roteiros. Essa parte foi essencial para que tivéssemos material para a etapa seguinte da elaboração de propostas.

Como condutora do processo de criação em *processo colaborativo*, eu pedi a cada um dos integrantes que trouxesse para o nosso próximo encontro uma proposta individual – cada um dos onze artistas traria uma proposta – relacionada ao tema “música” e esta proposta deveria ser experimentada por todo o coletivo. Poderia ser uma idéia de cena, uma música a ser estudada, algum exercício ou treinamento. O principal para a escolha dessa proposta era

pensa-la como uma contribuição efetiva à nossa construção conjunta, e também partir das próprias experiências e habilidades. Isto significava que cada um levaria para o grupo algo que gostaria de fazer com aquelas pessoas e que também estivesse dentro de sua capacidade de explicar e de conduzir a execução de sua proposta. Essa tarefa foi recebida a princípio como um desafio. A responsabilidade de trazer para o grupo algo que partisse de um desejo pessoal, que respondesse a necessidade coletiva e ainda tivesse relação com o tema escolhido era ao mesmo tempo uma oportunidade e uma possibilidade real de participação e atuação direta, como também uma exposição e uma liberdade em certa medida assustadora.

No dia da apresentação das propostas, dois dos integrantes da *Fanfalhaça* estavam viajando por ocasião de trabalhos em outros grupos. Por esse motivo, em vez de onze propostas, tivemos apenas nove. Cada um explicou oralmente qual era sua idéia e quais os objetivos dela. Percebemos nesse momento que muitas das propostas tinham conexão entre si podendo, inclusive, serem acopladas.

Na página seguinte apresento um quadro cada uma das propostas:

PROPONENTE	PROPOSTA	OBJETIVO
CRISTIANO PENA	MÚSICA “TUBA DO SERAFIM” E “DORME A CIDADE”	A PARTIR DO ESTUDO DESSAS DUAS MELODIAS ELABORAR ROTEIROS DE CENA E GAGUES CÔMICAS.
FERNANDO COELHO	EXERCÍCIO DE COMPOSIÇÃO DE PAISAGEM SONORA A PARTIR DA VOZ – SONS E FRASES	EXPLORAR POSSIBILIDADES DE COMPOSIÇÃO MUSICAL ORIGINAL A PARTIR DE TEMAS CÔMICOS E EXERCÍCIO DA REGÊNCIA POR TODOS OS INTEGRANTES.
JENNIFER JACOMINI	EXERCÍCIO DE EXECUÇÃO MUSICAL VOCAL IMITANDO TIMBRES E ALTURAS DOS INSTRUMENTOS ATRAVÉS DE SONS E FRASES.	EXERCITAR A TRANSPOSIÇÃO DA PARTITURA INSTRUMENTAL PARA A PARTITURA VOCAL (CANTO)
JÉSSICA TAMIETTI	REALIZAÇÃO DE UMA OFICINA DE CLOWN ENTRE OS INTEGRANTES DA FANFALHAÇA	CRIAR POSSIBILIDADES DE JOGOS E APROXIMAR AS RELAÇÕES ENTRE OS PALHAÇOS.
JÚNIA BESSA	CENA COM INSTRUMENTOS NÃO-CONVENCIONAIS	CRIAR CENA CÔMICA PARA INTEGRAR NOSSO ROTEIRO, TENDO COMO MOTE A MÚSICA.
LUCIENE DE OLIVEIRA	CANTO DE MÚSICA POPULAR COM CARACTERÍSTICAS DA ÓPERA OU DA OPERETA	EXPLORAR A CONTRADIÇÃO – ÓPERA (SERIEDADE) X PALHAÇO (COMICIDADE).
LUÍSA BAHIA	TREINAMENTO E PREPARAÇÃO VOCAL	PREVENIR LESÕES AO APARELHO FONADOR E DESENVOLVER AS POTENCIALIDADES VOCAIS INDIVIDUAIS E COLETIVAS.
MÔNICA ANDRADE	ELABORAÇÃO DE FIGURINO PARA UMA BANDA MUSICAL DE PALHAÇOS	CUIDAR DO ASPECTO ESTÉTICO DA FANFALHAÇA ATRAVÉS DO VESTUÁRIO.
ROGÉRIA LEPESQUEUR	CENA CLÁSSICA DE PALHAÇOS DE CIRCO “O PIANO” E PARÓDIA DA MÚSICA “Ô ABRE ALAS”	CRIAR CENAS CÔMICAS PARA INTEGRAREM O NOSSO ROTEIRO, TENDO COMO MOTE A MÚSICA.

Após a apresentação das propostas, o passo seguinte foi experimentar na prática cada uma delas. Cada proponente foi condutor e exerceu o papel de professor-coordenador dentro do grupo no momento de execução da sua proposta. Em geral, essa função de condução é desempenhada por Cristiano Pena, diretor e dramaturgo da *Fanfalhaça*. No entanto, uma vez que estávamos interessados em analisar aspectos da alternância da hierarquia dentro do coletivo e também em desenvolver a habilidade de condução, decidimos proceder desta maneira.

Devido ao curto espaço de tempo que tínhamos disponível e à dificuldade de encontrar agenda em comum, decidimos coletivamente que as propostas que iriam requerer mais dedicação e elaboração não poderiam ser experimentadas naquele momento. Foram aquelas apresentadas por Jéssica Tamiatti, Luciene de Oliveira e Rogéria Lepsqueur. De qualquer maneira, não as descartamos, pois é intuito do grupo futuramente dar continuidade a elas, inclusive reunindo-as a outras idéias, recriando e ampliando ainda mais as possibilidades de criação em grupo. Porém para esta monografia não houve tempo hábil para essa realização.

Das propostas experimentadas, duas delas, a saber, a do Cristiano e a da Júnia tiveram inclusive resultado cênico e passaram a fazer parte do nosso roteiro de apresentação. É importante dizer que no caso da *Fanfalhaça* a eleição das cenas que irão fazer parte das nossas apresentações também é realizada em conjunto e pautada sempre pela experimentação. No nosso processo criativo, em especial, os espectadores exercem um papel fundamental, pois uma vez que ensaiamos em espaços abertos – geralmente nossos encontros ocorrem no Parque Municipal Américo Renné Giannetti -, temos a constante interferência da platéia no nosso material de criação, por meio do retorno do público que muitas vezes se aproxima para trocar impressões e comentar sobre o que assistiram e também pela própria reação da platéia diante daquilo que lhe é apresentado. Esta comunicação direta com o espectador favorece em muitos casos a escolha de cenas para o nosso repertório e também serve como termômetro para identificarmos situações e/ou gagues que já funcionaram melhor em outros momentos, o que auxilia na criação e reformulação do nosso roteiro.

As outras propostas trazidas pelos *fanfalhaços* embora não tenham integrado nosso repertório de apresentação foram essenciais para o nosso treinamento e desenvolvimento de habilidades.

Através das propostas de Fernando e Jennifer além de termos tido a oportunidade de explorar e experimentar possibilidades vocais, percebemos a existência de alternativas de construções cênicas diferentes das que praticávamos até então, partindo de elementos simples em direção à complexidade. Tecemos uma teia musical em que era possível, ao mesmo tempo,

distinguir a participação de cada integrante como também perceber o efeito cênico e sonoro do conjunto. Esses exercícios demonstraram que é possível criar à partir do inusitado e do inesperado e que esse tipo de construção foge ao raciocínio lógico tradicional e pode nos auxiliar na fuga da obviedade a que frequentemente somos tentados a ceder.

O exercício de composição apresentado por Fernando abriu ainda a prerrogativa para que cada um passasse pela experiência da regência da banda, função geralmente exercida pelo palhaço Tchano (Cristiano Pena). Esse momento foi muito produtivo, pois cada um dos integrantes teve o desafio de ampliar a sua escuta para o todo e também para a individualidade dentro do todo, conduzindo e organizando essa coletividade. Essa percepção foi fundamental para ampliar nossas perspectivas e nossa interferência no grupo e para colocarmo-nos em uma situação de distanciamento em que é possível identificar e analisar com mais precisão a participação de cada pessoa, reconhecendo-a e valorizando-a.

Já a proposta trazida por Mônica de cada palhaço confeccionar o croqui de seu figurino pensando-se como integrante de uma banda musical trouxe esse olhar estético e de conjunto agregado à funcionalidade e viabilidade financeira. Também teve esse caráter de co-responsabilizar-se por um resultado final. Cada ator-palhaço contribuiu para gerar uma proposta visual de um vestuário que fosse ao mesmo tempo vistoso e coerente com o conteúdo e com as características do nosso trabalho artístico.

O treinamento vocal proposto por Luísa não só contribuiu para sanar reais problemas de afinação e execução musical como também começou a fazer parte de nossa rotina de aquecimento e do nosso cotidiano de trabalho. Assim cada um pôde desenvolver um pouco mais suas habilidades e capacidades vocais, individualmente e em conjunto.

Ressalto ainda que essas experiências práticas foram acompanhadas de reflexões conjuntas acerca da finalidade, da eficiência e da eficácia das mesmas, bem como de discussões sobre a viabilidade e utilidade de cada um dos procedimentos. Todas as etapas do workshop foram desenvolvidas sob a ótica colaborativa, com participação e contribuição de todos os integrantes e com a consciência de que não necessariamente teríamos de chegar a um resultado cênico, uma vez que o que interessava-nos neste momento era justamente compreender o caráter processual deste tipo de criação e suas dimensões formativas.

Verificamos que a vivência deste workshop teve aspectos pedagógicos na medida em que todos os artistas foram em determinados momentos mestres e em outros aprendizes, se revezando em uma fluida dinâmica de ensino-aprendizagem. Nesta prática foi preciso elaborar procedimentos metodológicos, conduzir a execução de propostas e refletir criticamente sobre a própria atuação, reconhecendo as dificuldades e falhas e reafirmando as

conquistas e acertos. Ao mesmo tempo, foi necessário estar aberto às idéias e proposições alheias e lidar com questões como expectativa, ansiedade e medo.

Todas essas constatações e outras reflexões que se sucederam a elas só nos foram possíveis porque não nos furtamos da dificuldade de realizar uma vivência prática. Em vez disso, associamos à esta subsídios técnicos e teóricos a fim de aprofundar e aprimorar o nosso trabalho artístico. A análise dessa vivência será apresentada a seguir com o objetivo de partilhar um pouco dessa experiência.

4.2.2 - Análise da experiência do Workshop

Embora compreendamos que é difícil mensurar, quantificar e qualificar os resultados obtidos a partir de uma prática criativa – ainda que tenha sido executada com objetivos pedagógicos – tentamos realizar uma avaliação da experiência desses workshops. Esta avaliação além de ter se dado durante todo o processo por meio de debates e discussões em grupo, também foi feita através da realização de entrevistas⁴ com cada um dos integrantes da *Fanfalhaça*. Pretendemos com esses procedimentos trazer para a escrita deste trabalho uma visão menos individual e mais democrática sobre o significado, para cada um dos envolvidos, da criação em *processo colaborativo* e as contribuições deste para a formação do ator.

O questionário das entrevistas procurou identificar pontos gerais da criação *colaborativa* e especificidades do trabalho realizado na *Fanfalhaça*. Constituiu-se das seguintes perguntas:

- 1) Qual seu nome e sua formação artística?
- 2) Qual a sua função na *Fanfalhaça*?
- 3) Como e quando você começou a fazer parte da *Fanfalhaça*?
- 4) Quais os pontos positivos de trabalhar colaborativamente? E os pontos negativos?
- 5) Você considera que o trabalho da *Fanfalhaça*, sob a dinâmica do *processo colaborativo*, tem especificidades que o diferenciam se compararmos ao trabalho de outros grupos? Quais?

⁴ Entrevistas realizadas por Jennifer Jacomini de Jesus com os integrantes da *Fanfalhaça* entre os dias 13 e 17 de novembro de 2010 na cidade de Belo Horizonte.

- 6) Você acha que criar/trabalhar colaborativamente contribui para o seu aprendizado como ator/atriz (diretor/figurinista) na Fanfalhaça? De que maneira?
- 7) Qual foi a sua proposta para o workshop de criação em *processo colaborativo*?
- 8) Qual a sua impressão sobre a experiência dos workshops de criação em *processo colaborativo*?
- 9) Você identifica aspectos pedagógicos e/ou de ensino-aprendizagem presentes no trabalho da Fanfalhaça?
- 10) Há alguma questão sobre processo colaborativo que você gostaria de comentar ou saber mais sobre? Dúvidas, sugestões, impressões...
- 11) Sintetize em uma palavra o que é a Fanfalhaça.

A partir dessa troca de impressões acerca da experiência dos workshops de criação em *processo colaborativo*, recolhemos alguns depoimentos que relatam a percepção sob diferentes pontos de vista do que tem sido a experiência da prática colaborativa, como verificamos na falas de Luísa Bahia⁵: “Essa não hierarquização: cada um com a sua prática traz a sua contribuição. Eu fico pensando, quais são as contribuições que eu posso trazer aqui. Aprofundar nisso.”, Mônica Andrade⁶: “Eu fortaleço a minha autonomia com esse pensamento e dentro desse pensamento. O diretor com esse papel de condutor e facilitador é um aprendiz. É uma função que cada um tem aqui. O espaço do exercício da autonomia.” e Júnia Bessa⁷:

Eu fiz uma opção pelo trabalho em rede e em colaboração. Eu quero radicalmente. É exercício, construção, processo. Eu já estou nesse princípio. É fato consumado. É uma opção de vida, profissional, afetiva, espiritual, ética, familiar, etc. É integral. E é antropofágico, pois eu me alimento dos outros e sirvo a eles de alimento. Só dá de si quem tem de si. A gente se fortalecendo vai compartilhar isso e fortalecer o todo. (JÚNIA).

Também são apontados alguns pontos positivos de se trabalhar sob essa dinâmica colaborativa, como a questão da autoria compartilhada, expressa no depoimento de um dos atores:

⁵ Em discussão coletiva realizada em 13 de novembro de 2010, motivada pela leitura dos textos “*Redes e Capital Social*” de Gilberto Fugimoto e “*Redes Comunitárias*” de Luiz Fernando Sarmento, ambos trazidos por Cristiano Pena.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

Ponto positivo pra mim o principal é que o que fica não é de ninguém. Você não sabe identificar mais de quem que é. O que se chega a apresentar pro público tem a possibilidade de ser mais aberto. De comunicar com mais pessoas porque foi construído por mais pessoas. E isso é trazer pro trabalho uma essência democrática. Não só na forma de trabalhar, mas no meio de apresentá-lo ao público. E ao mesmo tempo você sabe identificar o trabalho de cada um. Porque como é coletivo, todo mundo tem que ter o seu trabalho, senão fica difícil. Senão cai no jeito de trabalhar que não é colaborativo, cai nos classicões de hierarquias, do ser dirigido por alguém. (FRANCIS).⁸

São ainda mencionados como vantagens deste tipo de trabalho o prazer e fortalecimento do indivíduo, do processo criativo e do resultado estético: “Eu Sinto que é mais prazeroso pra todo mundo, o fato de dividirmos as funções e ajudar uns aos outros me deixa mais forte e automaticamente sinto que o processo e o trabalho ficam também.” (LUCIENE).⁹ Além disso, a questão da autonomia e o rompimento das hierarquias são apontados como aspectos positivos:

Pra mim existem muitos pontos positivos no processo colaborativo. O primeiro é a grande troca que exercemos ao mesmo tempo em que nos fortalecemos autonomamente. É um trabalho em que é necessário que cada um pense em tudo, no todo, e como o seu trabalho pode acrescentar nesse todo. Todas as idéias são trabalhadas sem julgamento de valores. Não existe essa hierarquia que estamos sempre acostumados a viver. (JÉSSICA).¹⁰

A identificação dos aspectos favoráveis também é obtida através da comparação com a forma de criação de outros grupos e no reconhecimento de especificidades do trabalho em *processo colaborativo da Fanfalhaça*:

Eu sinto que tem diferenças, apesar de que eu não tenho convivência com outros grupos nem com outras metodologias. Mas eu sinto que o trabalho da Fanfalhaça é muito afetivo, ele aproxima as pessoas. Você tem a oportunidade de falar e de ser ouvido. Que eu acho que também de ser valorizado como pessoa, mais como pessoa do que como artista. E a colaboração pra mim, a gente trabalha em colaboração, em parceria, em disponibilidade. Abrir a agenda e ver as possibilidades de trabalhar junto, de abrir mão de certas coisas pra se fazer as coisas acontecerem. (ROGÉRIA).¹¹

⁸ Francis Severino em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

⁹ Luciene de Oliveira em entrevista escrita para Jennifer Jacomini no dia 17 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

¹⁰ Jéssica Tamietti em entrevista escrita para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

¹¹ Rogéria Lepsqueur em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

A diferença maior que eu vejo é que num grupo geralmente a gente trabalha, trabalha, trabalha, até apresentar e é o final. Eu apresentei isso. Na Fanfalha não. Se trabalha aprendendo e aprendendo trabalhando. E o apresentar faz parte da criação. (FERNANDO).¹²

A especificidade tá muito de a gente trazer esse principio colaborativo pra todas as ações que nos envolve, colaboração em grupo sabendo que o nosso mote aqui é a arte, sim, mas não tem como a gente deixar de lado a questão da amizade, não é nem questão, mas o mundo da amizade. O mundo da nossa possibilidade de viver da nossa arte, de pagar as nossas coisas. Sabe? É esse todo. (CRISTIANO).¹³

Essa comparação entre o que é realizado no próprio grupo e o que é desenvolvido fora, em outros coletivos, abre espaço para uma percepção crítica acerca do próprio fazer e uma postura de questionar alguns dogmas e discursos recorrentes, refletindo acerca dos mesmos:

Eu acho muito diferente a pessoa que trabalha com processo colaborativo e a que pensa sobre isso. Acho que elas têm um contato diferenciado. Porque eu já ouvi muitas coisas sobre processo colaborativo e muitas coisas me fascinavam porque eu achava que era assim: nossa que grande salvação. E não é a grande salvação, é uma forma que tem algumas coisas muito positivas e tem algumas coisas que não funcionam, igual a todos os outros processos. É mais uma forma de trabalho que eu tô me identificando mas que eu acho que é diferente o contato de quem pensa e de quem faz. Isso na verdade não é bom nem ruim, é apenas uma constatação. De quem trabalha com e de quem só estuda sobre. Quem só estuda sobre parece que tem essa visão quase romantizada da coisa, sabe? (FRANCIS).¹⁴

A atenção para o interior do próprio coletivo e para o que acontece em torno dele, nos outros movimentos e agrupamentos, traz também uma consciência sobre a responsabilidade que trabalhar em grupo implica:

Acho que aqui em Belo Horizonte nós temos uma cultura de grupo que é muito interessante mesmo. Tenho aprendido muito com ela. Existe, junto com todo esse aprendizado, tem todo um risco da ação em grupo, de ela se tornar mais uma experiência alienante. (CRISTIANO).¹⁵

Outro ponto há ser considerado na prática colaborativa é a questão da partilha do conhecimento entre os envolvidos. O desenvolvimento que se dá em parceria, o progresso conjunto e contínuo do grupo, a alimentação recíproca dos interesses, das motivações e dos conhecimentos. Essa noção da dimensão da grupalidade é sintetizada na fala de uma das atrizes:

¹² Fernando Coelho em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 14 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

¹³ Cristiano Pena em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

¹⁴ Francis Severino em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

¹⁵ Cristiano Pena em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

Sozinho a gente vai mais rápido junto a gente vai mais longe. Quando a gente tá junto a gente desenvolve todos os aspectos. Um aspecto de uma pessoa chega para os onze. Então todos os pontos positivos que cada um descobre, quando eles são compartilhados, vale pra todo mundo. Então você vai multiplicando isso, é uma conta infinita (...). As habilidades de um vale pra todo mundo (...), o que cada um descobre vale pra mim como palhaça (...). Sozinha eu levaria muito mais tempo. (JÚNIA).¹⁶

Embora a dinâmica de trabalho em *processo colaborativo* apresente muitos benefícios, ela possui também, como qualquer outra forma de criação, alguns desafios, riscos e dificuldades. É notório, contudo, que há sempre o desejo e o esforço coletivo para que os obstáculos que surjam ao longo do percurso sejam mais um pretexto para o aprendizado e para a construção conjunta. Estes problemas, presentes na prática da *Fanfalhaça* são apresentados a seguir no discurso de alguns artistas:

O primeiro ponto, a primeira grande dificuldade é a gente sair do grande hábito de que eu mando em alguém e alguém é mandado por mim e de que alguém manda em mim e eu sou mandado por alguém. Fica a sensação de que estamos no vazio, sozinhos. Cada um fala e cai num tipo assim, coletivismo: tem que ser tudo de todos e tem que fazer. E aí acaba que a responsabilidade fica tão pequena que parece que não existe. E uma outra dificuldade é o exercício da paciência, da tolerância. E terceiro é que acho que todos que estão na Fanfalhaça já trabalham com outras coisas, então além de ser colaborativo, é ainda um pouco mais delicado porque tem que cuidar disso também. Além de eu ter que entender, eu ter que receber o trabalho de cada um, eu tenho que receber, às vezes, receber a indisponibilidade de cada um. E lidar com isso como potência para o trabalho também. (FRANCIS).¹⁷

Ao invés de negativo, eu penso assim: aquilo é uma coisa que a gente vai superar. Então eu vejo alguns desafios do processo colaborativo que é a compreensão do todo. Porque pra gente funcionar com uma boa sintonia é bom que cada um tenha uma visão do todo. Aquela coisa: pensamento global, ação local. Então a medida que eu acho que cada um vai desenvolvendo essa noção do outro, a gente vai conseguindo sintonizar melhor, um compreende melhor o outro. Tem essa questão do respeito dos tempos e das identidades de cada um. Eu acho que já até acontece mais é sempre bom a gente respeitar mais e mais, valorizar mais e mais, porque com isso eu acho que as pessoas se sentem mais estimuladas a desenvolverem sua potência criativa. E tem o desafio da parte financeira também, porque a princípio todo mundo está muito a fim de desenvolver a parte artística. E eu acho que a parte de gestão que pra gente que trabalha com teatro não tem muito jeito. Às vezes é quase uma segunda profissão é uma habilidade que a gente tem que desenvolver pra sobreviver. A gente está trabalhando a colaboração mas não pode ser só um pensando a viabilização. É legal quando todo mundo desenvolve tudo, mas como essa parte é mais difícil, ela requer uma atenção cotidiana, então realmente precisa. É bom que tenha mais pessoas desenvolvendo essa área. Então acho que tem esse desafio de equilibrar o artístico com o financeiro. (JÚNIA).¹⁸

¹⁶ Júnia Bessa em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 14 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

¹⁷ Francis Severino em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

¹⁸ Júnia Bessa em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 14 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

Eu não diria que são pontos negativos, seriam dificuldades: de aceitar a opinião do outro, de ouvir a opinião do outro. Eu tenho uma dificuldade muito grande de ouvir o grupo. Deixar que o outro coloque a idéia dele e a sua idéia fica pra uma outra oportunidade. Ver a viabilidade mesmo que, às vezes, a idéia do outro é a mais propícia pra aquele momento e a sua pode ficar pra uma outra oportunidade. E a gente quer sempre colocar a nossa idéia antes de qualquer outra coisa, com medo de que - se a gente não colocar a nossa idéia, se ela não vingar, isso significa que a gente não é competente, que a gente não teve idéias brilhantes, que a gente fica a margem dos outros. Mais ou menos por ai. Os pontos negativos são dificuldades. (ROGÉRIA).¹⁹

Note que nas falas dos atores os pontos negativos da criação em *processo colaborativo* são apresentados como obstáculos e dificuldades, não como empecilhos ou entraves intransponíveis para sua realização. Essa constatação, bem como a busca pela superação dos problemas, ficam mais evidentes na fala de Cristiano Pena:

Eu fico com aquela expressão do Gilberto Fugimoto que fala que a transformação da realidade através dos movimentos sociais que se dão hoje não é devido aos grandes muros erguidos pelo homem no contato consigo mesmo e com o outro. Então talvez um ponto negativo seja essa conexão: são alguns muros que a gente ergueu. Eu sempre fico atento a localizar esses muros pessoais e coletivos pra gente conseguir transpor esse muro. O muro é uma coisa muito bonita porque tem um muro, aí a gente sobe no muro. A gente consegue ver mais longe quando a gente sobe no muro. Aí a gente pula pro lado de lá pra poder vivenciar aquela visão mais ampla que a gente teve. Até surgir um outro muro pra gente subir, e ver mais longe, e poder pular e seguir em frente. Porque é um exercício de felicidade, a colaboração é um exercício de felicidade. (CRISTIANO).²⁰

A própria dificuldade em lidar com os procedimentos do *processo colaborativo* em contraposição aos processos tradicionais, em que há a centralização do poder decisório – geralmente na figura de um professor, diretor ou dramaturgo – também aparece na fala de uma das atrizes:

É difícil assimilar esse novo jeito de se pensar na cena, na criação teatral, pois estamos muito acostumados em sermos dirigidos. Estamos acomodados com essa hierarquia. Claro que não é oito ou oitenta, existem níveis diferentes nesses vários tipos de teatro (...) Mas a maioria dos meus trabalhos e a própria escola de teatro que eu cursei seguiam essas hierarquias. (JÉSSICA).²¹

Especificamente sobre a experiência da prática dos workshops de criação em *processo colaborativo* também foram colhidas algumas impressões. Não vou transcrevê-las

¹⁹ Rogéria Lepesqueur em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

²⁰ Cristiano Pena em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

²¹ Jéssica Tamiatti em entrevista escrita para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

integralmente, contudo, estarão presentes ao longo do texto. Esse procedimento inicialmente proposto por mim foi recebido com muita generosidade por todos os integrantes da *Fanfalhaça*. A participação e envolvimento dos artistas demonstraram a abrangência e a efetividade da noção de colaboração, que realmente acontece neste coletivo. Verificamos que uma idéia que a princípio surgiu como aplicação prática de um projeto de uma pesquisa acadêmica individual ganhou dimensão coletiva na medida em que trouxe benefícios a todos os participantes. Essas contribuições ocorreram desde questões práticas como: definição de novas agendas para encontro, levantamento de repertório artístico e criação e experimentação cênicas até questões menos objetivas e mais individuais, como comprovamos nos depoimentos de Luciene de Oliveira²²; “Ter autonomia dentro de um processo colaborativo é muito bom, me deixou mais segura em relação as minhas opiniões e propostas e sinto que ajudou muito os meus colegas de trabalho” de Cristiano Pena²³: “A colaboração é essa possibilidade também de a gente promover essas revoluções cotidianas, silenciosas, sociais, econômicas e afetivas” e de Jéssica Tamietti²⁴: “As cenas novas que surgiram também a partir de propostas como a que eu toco flauta. Foi onde pude unir a vontade de tocar esse instrumento que não fazia parte da fanfarra e que agora eu toco nas duas cenas propostas que entraram para o roteiro.”

Percebemos assim que ao intuito principal desse workshop que foi verificar os aspectos formativos para o atuante cênico da prática em *processo colaborativo* veio se somar o aspecto formativo também para o grupo, na medida em que apontou caminhos, abriu novos horizontes e o auxiliou na compreensão de sua própria práxis.

4.3 – Aspectos da formação do ator

Claro está que a formação do ator não é algo pontual, ela se dá em longo prazo. Os processos formativos vão requerendo tempos e disponibilidades conforme o andamento dos mesmos. As práticas em grupos são, sem dúvida, referenciais que irão pautar essas atividades formativas, pois as experiências das pessoas em trabalhos coletivos gera aprendizado.

Se admitirmos a idéia de que o teatro é uma arte que compreende os conceitos

²² Luciene de Oliveira em entrevista escrita para Jennifer Jacomini no dia 17 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

²³ Cristiano Pena em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

²⁴ Jéssica Tamietti em entrevista escrita para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

fundamentais de diversas outras linguagens artísticas é coerente pensarmos que o artista cênico deverá ter uma formação completa, intersemiótica e interdisciplinar. Neste caso, o ator deverá incorporar e se apropriar dessas outras linguagens que estarão presentes em cena: atuação, dramaturgia, direção, corporalidade, musicalidade, plasticidade, cenário, figurino, iluminação, dentre outros. Tudo isso poderá estar invisível aos olhos do espectador, mas estará presente na construção do espetáculo.

Nesse sentido é que defendemos que a criação em *processo colaborativo* é uma experiência formativa para o ator, pois proporciona experiências abrangentes, colocando as diversas linguagens e funções artísticas em uma postura dialógica e de mútua troca e interferência e contribui, desta maneira, para uma maior penetração do ator em outras áreas do conhecimento. Vale ressaltar ainda que a participação no grupo garante ao artista da cena o contínuo trabalho de pesquisa e permite o aprofundamento gradual em cada uma dessas áreas – atuação, dramaturgia, direção, iluminação, figurino, maquiagem, cenografia – que se associam para dar lugar a construção de um projeto coletivo.

Por todas essas características, essa formação que se dá no interior dos grupos que trabalham em *processo colaborativo* ao mesmo tempo em que propicia o desenvolvimento de capacidades individuais promove a progressão do grupo.

Questionada sobre a existência de caráter pedagógico da criação em *processo colaborativo* Júnia Bessa, atriz da Fanfalhaça responde que “ensino e aprendizagem rola demais na Fanfalhaça. A gente revê tudo o que a gente estudou na faculdade. (...) você tem que pôr tudo em prática, as coisas que você acredita e os seus valores.” (JÚNIA). Também em resposta a este é questionamento é enfatizada a questão da troca mútua e da idéia defendida por Paulo Freire de que “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (2003, p. 23), como vemos na fala de Júnia Bessa²⁵ e Mônica Andrade²⁶:

A gente só aprende quando ensina. Então a gente só confirma mesmo que a gente aprendeu, a prova nossa é quando a gente sabe “agora tá com você a bola” (...). Aí você faz aquela síntese e pronto. Até aqui eu cheguei. Confia e vai. (...) Eu acho que a gente está sempre aprendendo e ensinando também de certa forma. (JÚNIA).

Eu nunca tive nenhuma experiência com palhaço, com fanfarra, com essa configuração e com tantas pessoas. Cada um com algo a contribuir na música, nas cenas, na direção. Tendo esses olhares, assim, você acaba aprendendo e também ensinando. Porque de uma certa forma eu tenho algo que eu já aprendi, um repertório. E aí eu percebo que tem coisas que outra pessoa nunca teve contato e que

²⁵ Júnia Bessa em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 14 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

²⁶ Mônica Andrade em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 14 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte

eu posso passar a informação. E no passar a informação é como se eu aprendesse também. Porque eu tô ensinando mas eu também eu tô aprendendo. E aí que você vê 'Ó, é isso!'. Acho que você só aprende mesmo, você vê que você aprendeu quando você está ensinando. Aí você mais uma vez tem essa oportunidade de aprender. É total o aspecto pedagógico e de ensino-aprendizagem, de troca mesmo, como cada um vem contribuindo. (...) Naturalmente esse processo acontece. Muito natural e com muito prazer. Tem prazer de estar aprendendo e tem um prazer de 'Nossa, agora vou ensinar. Ó: tô ensinando e estou aprendendo!'. Acho que isso é bacana. Acho que o processo fica mais rico ainda. Ter o prazer de ensinar e de aprender."(MÔNICA).

Outro dos atores, Fernando Coelho, analisa a prática pedagógica como inerente à criação em *processo colaborativo* que, segundo ele, surge da própria necessidade da práxis:

É um processo que foi proposto: de um grupo onde cada um traria as suas experiências e dentro dessa experiência se criaria um resultado coletivo. E essa própria coisa de ter dois aspectos fortes que é o palhaço e a fanfarra traz essa necessidade de que quem tem mais experiência com música ensina, quem tem mais experiência com palhaço ensina, quem tem mais alguma coisa pra contribuir, figurino, ensina. Então o próprio intuito do grupo traz essa necessidade de ensino e aprendizado. Muito forte até. Eu enxergo e enxergo muito. (FERNANDO).²⁷

Com relação à questão do aprendizado do ator, Júnia Bessa fala a respeito de uma formação completa no trabalho em colaboração: "Eu acho legal esse desenvolvimento integral do artista. Ser um pouquinho de cada coisa pra que ele se localize melhor, seja mais autônomo, mais autoral."(JÚNIA). E complementa defendendo que, uma vez que o Teatro exige uma prática coletiva, o treinamento para o ator também deve se dar nessa instância:

Às vezes como ator a gente é preparado individualmente, mas você joga junto. Então a nossa forma de formação ela tem que ser coerente com a nossa função. Se a gente vai trabalhar junto, então o nosso treinamento tem que ser coletivo e não individual, porque a gente joga junto. (JÚNIA).²⁸

Jéssica Tamietti também aponta para a idéia de uma formação integral: "Para mim a *Fanfalhaça* é pedagógica, pois eu aprendo a cada dia a viver esse *processo colaborativo* e aprendo sobre figurino, produção, música, palhaçaria...".

A partir desses pensamentos sobre ensino e aprendizagem perguntei aos atores se a prática em *processo colaborativo* da *Fanfalhaça* contribuía de alguma maneira para a formação atoral deles. As réplicas, de maneira geral, obedeceram à lógica de que a instância da troca mútua é, por si só, um aprendizado. Interessante observar que em alguns

²⁷ Fernando Coelho em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 14 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

²⁸ Júnia Bessa em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 14 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

depoimentos a instância formativa se estende ao indivíduo, como na fala de Rogéria Lepsqueur: "Eu acho que a gente aprende com o outro. A gente aprende muito mais como pessoa do que como artista."²⁹ e de Luciene de Oliveira: "Poder opinar, decidir, escolher é fundamental para o meu crescimento não só como atriz, mas como pessoa."³⁰

Além disso, o estado de confiança recíproca gerado pela criação *colaborativa* aparece como uma instância fértil para o desenvolvimento artístico e para uma troca verdadeira com o público, como identifica Cristiano Pena:

O que eu vejo no nosso trabalho, nesse jeito colaborativo e solidário de trabalhar, é que a gente vai se livrando de muitas tensões que essa lógica competitiva em que a vida está muitas vezes. E a partir do momento que agente vai se livrando dessas tensões e cria a atenção - a gente fica atento ao outro e menos tenso - a gente consegue também criar mais espaço. Tem espaço pro outro chegar e comentar alguma coisa, sugerir alguma coisa, você tem espaço pra ir ali fazer uma cena e dividir com o espectador que aquele momento é um momento de ensaio, que pode ser selecionado e que não pode, aquilo tira a tensão. Pra vida da gente, o exercício criativo ele é uma experiência. Ele está em um tempo eterno, num outro universo. Foram outros que começaram o que eu faço hoje e são outros que vão continuar.³¹

Rogéria Lepsqueur também aponta esse lugar seguro do grupo como uma potência na medida em que é possível aprender com os próprios erros e também defende a elaboração de uma construção comum movida pela união e intersecção das habilidades individuais:

Tem a questão das inteligências múltiplas que cada um tem a oportunidade de mostrar aquilo que tem de mais forte e esse lado forte pode se... Quando for compartilhado de outro, a gente chama de interdisciplinaridade, não só em termos de alguma disciplina, são habilidades. E uma realidade se encontra com a outra e forma um todo. Tem a questão da valorização dos pontos fortes de cada um. Cada um pode mostrar aquilo que ele tem de melhor e daí a questão do erro. A possibilidade de errar e fazer desse erro uma coisa que a gente pode trazer como um próprio benefício. Alguma coisa que você tenha que você não gosta, você pode transformar em arte e fazer com que esse ponto negativo ou fraco seja um ponto forte pra você.³²

Essa segurança proporcionada pelo coletivo aparece também na fala de Júnia Bessa: "Pra mim é um aprendizado enorme, especialmente aqui na fanfalhaça que eu sinto que a gente encontrou um clima de confiança, de respeito, dessa amizade profissional (...) e eu

²⁹ Rogéria Lepsqueur em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

³⁰ Luciene de Oliveira em entrevista escrita para Jennifer Jacomini no dia 17 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

³¹ Rogéria Lepsqueur em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

³² Cristiano Pena em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 13 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

aprendo muito com todo mundo.”³³

Outro importante aspecto formativo está relacionado à própria prática do teatro de rua, em que os ensaios se dão em espaços abertos, com participação ativa do público. Isso também ocorre no teatro de palco através das mostras de trabalho e abertura dos processos. Essas realidades em que o espectador é co-participante do processo de criação tornam necessárias uma avaliação constante dos procedimentos e uma postura de crítica permanente. O *feedback* do espectador exerce um importante papel na construção cênica, pois serve como uma espécie de “termômetro” daquilo que lhe está sendo apresentado. Dessa maneira, o artista aprende fazendo, no cotidiano de seu trabalho. Ele precisa estar atento e sensível para perceber o que funciona e o que não funciona, em diferentes contextos, lugares e com diferentes públicos. Esse aprendizado é muito relevante para o ator, pois ele passa a ter a responsabilidade de melhorar a cada apresentação. Não pode cair na tentação de acomodar-se com um bom resultado, precisa sempre ir além daquilo que já alcançou e buscar o aprimoramento de seu trabalho.

Percebemos, portanto, a partir da análise reflexiva sobre a prática em *processo colaborativo* vivenciada na *Fanfalhaça* e dos estudos teóricos sobre o tema que a formação do ator nesta metodologia de trabalho é diversificada e ampla, pois se dá na própria dinâmica da experiência criativa. Uma construção que se dá em longo prazo e que não representa conclusões, mas momentos de uma contínua linha de desenvolvimento a fim de proporcionar ao artista da cena um maior domínio de múltiplas funções (uma vez que o ator passa a pensar no todo da obra e de seu entorno) e, conseqüentemente, uma maior autonomia no exercício de seu ofício.

³³ Júnia Bessa em entrevista oral para Jennifer Jacomini no dia 14 de novembro de 2010, na cidade de Belo Horizonte.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de todo esse percurso, identificando aspectos históricos, teóricos, metodológicos e práticos acerca da formação do ator, a única certeza que temos é a de que estamos distantes de encontrar respostas absolutas e conclusivas sobre esse assunto.

Quando tratamos do *processo colaborativo* é preciso ter sempre em mente que essa é uma dinâmica de criação que proporciona uma rica amplitude de experiências artísticas, mas não podemos nos esquecer de que existem outras tantas formas de trabalho que também são muito relevantes para o aprendizado do ator.

Convém ressaltar que tem se delineado em nosso país uma tendência para realização de processos horizontais de práticas teatrais com uma maior intervenção do ator nas criações cênicas e dramatúrgicas e um envolvimento mais global nas obras artísticas. Também tem sido freqüente a busca por uma gestão cooperativa e a apropriação dos meios de produção pelos próprios artistas.

Outra questão importante a considerar, quando pensamos no treinamento e na formação do ator, é que as inter-relações entre prática e teoria estão começando a ser efetivadas e que essas duas experiências associadas favorecem a formação integral desse artista. Essa dimensão também está ganhando espaço nas instituições formais, como verifica André Carreira:

Muitos outros cursos [de formação de atores das universidades brasileiras] também têm relações com os modos de trabalho dos grupos de tal forma que é possível dizer que atualmente as fronteiras entre o ensino acadêmico e as práticas grupais se tornou mais tênue. A diminuição da fronteira entre os espaços da universidade - importante espaço de formação do ator no Brasil -, e o cotidiano dos grupos contribuiu para intensificar a noção de investigação que está associada a estas práticas de treinamento. (CARREIRA, 2007, p.7, tradução nossa).

É também fundamental registrar a relevância deste trabalho para o meu processo de aprendizagem, pois nele desempenhei as funções de atriz, pesquisadora e professora desenvolvendo, portanto, um percurso múltiplo, em que me foi possível experimentar, investigar e refletir sobre a prática vivenciada sob diferentes pontos de vista. Essa atuação diversificada me proporcionou muitos encontros, gerou muitos espaços de troca e de ensino-aprendizagem. A confluência desses papéis e o cruzamento de diversas situações, abordagens, vivências e circunstâncias ampliou minha percepção crítica, auxiliou-me na interseção e articulação entre os conhecimentos científicos e artísticos, proporcionou-me o amadurecimento da compreensão sobre os aspectos formativos do *processo colaborativo* e me

ofereceu subsídios conceituais, práticos e metodológicos para a minha prática artística, docente e investigativa.

O presente estudo é ainda uma contribuição para a Pedagogia do Teatro, pois nele a reflexão teórica e a experimentação estão reciprocamente alimentadas na discussão sobre a formação do ator em *processo colaborativo*, modo de criação apontado como um possível método de ensino, por meio do desenvolvimento de múltiplas habilidades artísticas através do exercício criativo em coletividade.

Todas essas constatações nos levam a afirmar que não é nosso intuito esgotar a pesquisa sobre a formação do ator em processos coletivos de criação, mas sim colaborar para essa investigação ainda incipiente a partir de uma imersão teórica-prática pautada na própria experiência criativa e reflexiva. Acreditamos que, assim como a práxis, a reflexão sistematizada sobre essa, bem como o registro das mesmas, são de fundamental importância para o entendimento, a compreensão e a avaliação do que é realizado. A partir do momento em que começamos a ter consciência das nossas motivações, dos nossos desejos e das nossas ações, fica mais fácil unificar essas três instâncias e torna-se então possível mudar aquilo que precisa ser modificado para construirmos o teatro que queremos.

6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto. *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André, Ano I, Número 0, março de 2003, p. 33-41. Disponível em: <<http://escolalivredeteatro.blogspot.com/2006/01/processo-colaborativo-relato-e-reflexo.html>>. Acesso em: 25 de out. 2010.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *El teatro de grupo en el Brasil: identidad y experimentación*. Território Teatral, revista digital do Departamento de Artes Dramáticas/IUNA. Argentina: Buenos Aires. N. 01, p.1-10, maio de 2007. Disponível em: <<http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/01.html>>. Acesso em 25 de out. 2010.

_____. *Teatro de Grupo: conceitos e busca de identidade*. Memória ABRACE VII (Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). Florianópolis, p.21-22, 2003. Disponível em: <www.portalabrace.org/Memoria%20ABRACE%20VII%20.pdf>. Acesso em: 25 de out. 2010.

_____; OLIVEIRA, Valéria. *Teatro de Grupo: Modelo de Organização Geração de Poéticas*. In: *O Teatro Transcende – Revista do 17º FUTB*. Blumenau: 2003. Disponível em: <http://www.portocenico.com.br/artigos/Teatro_de_%20grupo_-_%20Revista_%20FURB_%20julho_%202004.pdf>. Acesso em: 25 de out. 2010.

_____; SILVA, Daniel Oliveira da . *Processo Coletivo e Processo Colaborativo: horizontalidade e teatro de grupo*. Polêmica, v. 19, p. 5, 2007. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/pol19/cimagem/p19_andre_daniel.htm>. Acesso em: 25 de out. 2010.

CARVALHO, Enio Jose Coimbra de. *Uma proposta curricular a nível profissionalizante de segundo grau para a formação do ator*. 1980. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Educação/ Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

CUNHA, Newton (coord.). *Dicionário SESC: A linguagem da cultura*. São Paulo: SESC/Perspectiva, 2003.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Teatro de Grupo*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=69>. Acesso em: 25 out. 2010.

FERAL, Josette. A escola: um obstáculo necessário. Revista Ouvirouver. Uberlândia v. 6 n. 1 p. 168-179 jan.|jun. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/download/8228/5288>>. Acesso em: 25 de out. 2010.

FISCHER, Stela R. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras dos anos 90*. Dissertação de Mestrado da Universidade Estadual de Campinas/SP: 2005. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?down=vtls000305324>> . Acesso em: 25 de out. 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. Saberes necessários à prática educativa. 28 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

GARCIA, Silvana. *Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo*. In: DIAZ, Henrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (orgs.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. (p. 219 – 231).

GARCÍA, Santiago. *Teoria e Prática do Teatro*. São Paulo: Hucitec, 1988.

GOHN, Maria da Glória . *Educação não-formal e cultura política*. São Paulo: Cortez, 2001, p. 103.

GUINSBURG, J.; FARIRA, João Roberto Faria; LIMA, Mariangela Alves (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAGALDI, Sábato. *Panorâma do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2010.

MAIA, Reinaldo. *Duas ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Mimeo, 2004.

MENDONÇA, Maria Beatriz. *Nas asas dos ventos teatrais na UFMG*. In: HILDEBRANDO, Antonio Barreto; MENDONÇA, Maria Beatriz; GUSMÃO, Rita de Cássia Santos Buarque. *Caderno de Encenação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p.8-28.

NICOLETE, Adélia. *Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico*. In: Sala Preta, Revista do Departamento de Artes Cênicas/USP. n. 2, cap. 6, p.318-325, 2002. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF02/SP02_043_nicolete.pdf>. Acesso em: 25 de out. 2010.

_____. Dramaturgia em processo colaborativo e sua relação com a criação coletiva e o dramaturgismo. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas*. Florianópolis: 2003

PAVIS, Patrice (org). *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIOVESAN, Erick. *Propriedades ópticas não lineares de compostos orgânicos e organometálicos*. 2009. Tese (Doutorado) – Instituto de Física da São Carlos da Universidade de São Paulo, São Paulo.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistema de Bibliotecas. *Padrão Puc Minas de normalização*: normas da ABNT para apresentação de trabalhos científicos, teses, dissertações e monografias. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <<http://www.pucminas.br/biblioteca>>. Acesso em: 25 de out. 2010.

_____. *Secretaria de Cultura e Assuntos Comunitários*. Disponível em: <http://www.pucminas.br/cultura/index_padrao.php?pagina=1002>. Acesso em: 25 de out. 2010.

PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. *Processos contemporâneos de criação teatral e pedagogia*. In: V Congresso da ABRACE: Criação Artística e Reflexão Crítica, 2008, Belo Horizonte. V Congresso da ABRACE: Criação Artística e Reflexão Crítica, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia>> Acesso em: 25 de out. 2010.

ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. *De sonho & drama a Zap 18: a construção de uma identidade*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes/ Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTANA, Arão Paranaguá de. *Teatro e formação de professores*. São Luis: EDUFMA, 2010.

SANTOS, Jorge Fernando dos. *BH em cena: "teatro, televisão, ópera e dança na Belo Horizonte centenária"*. Belo Horizonte: Del Rey, 1995.

SILVA, Antonio Carlos de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*. In: Sala Preta, Revista do

Departamento de Artes Cênicas/USP. n. 6, cap. 3, p.155-164, 2006. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_018.pdf> Acesso em: 25 de out. 2010.

SILVA, Narciso Larangeira Telles. *Teatro de rua: dos grupos à sala de aula*. 2007. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Teatro/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TORRES, Walter Lima. *Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador*. In:Revista FOLHETIM. Rio de Janeiro. Teatro do Pequeno Gesto – janeiro a abril de 2001, nº 9.

TROTTA, Rosyane. *Teatro de Grupo: utopia e realidade*. Texto não publicado. (s/d).

7 – ANEXOS

7.1 – Integrantes da *Fanfalhaça*



Foto: Camila Moreno

7.2 – Aulas teóricas do workshop de criação em *processo colaborativo*



Foto: Júnia Bessa

7.3 – Treinamento “cardiovascular” da *Fanfalhaça* no workshop de criação em *processo colaborativo*



Foto: Jéssica Tamietti

7.4 - Ensaio aberto da proposta de cena “Dorme a cidade” trazida por Cristiano Pena no workshop de criação



Foto: André Ferraz

7.5 - Ensaio aberto da proposta de cena “Tuba do Serafim” trazida por Cristiano Pena no workshop de criação



Foto: André Ferraz

7.6 - Ensaio aberto da *Fanfalhaça* na praça dos patins do Parque Municipal Américo Renné Giannetti



Foto: Camila Moreno

7.7 - Ensaio aberto da proposta de cena “Dorme a cidade” trazida por Cristiano Pena no workshop de criação



Foto: Camila Moreno